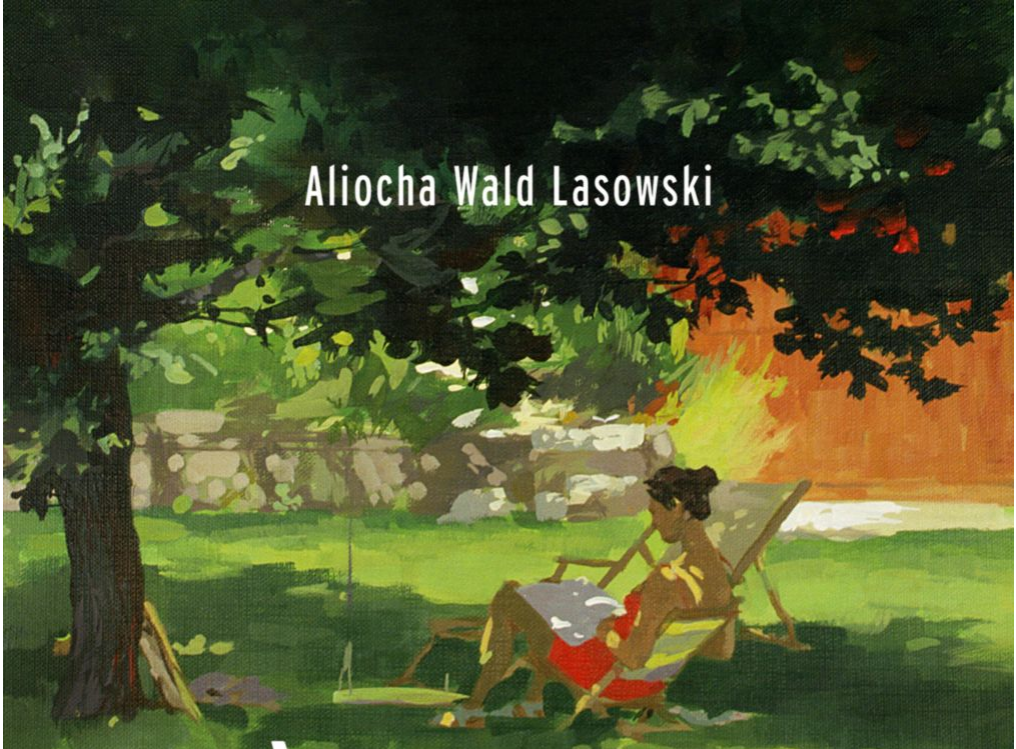
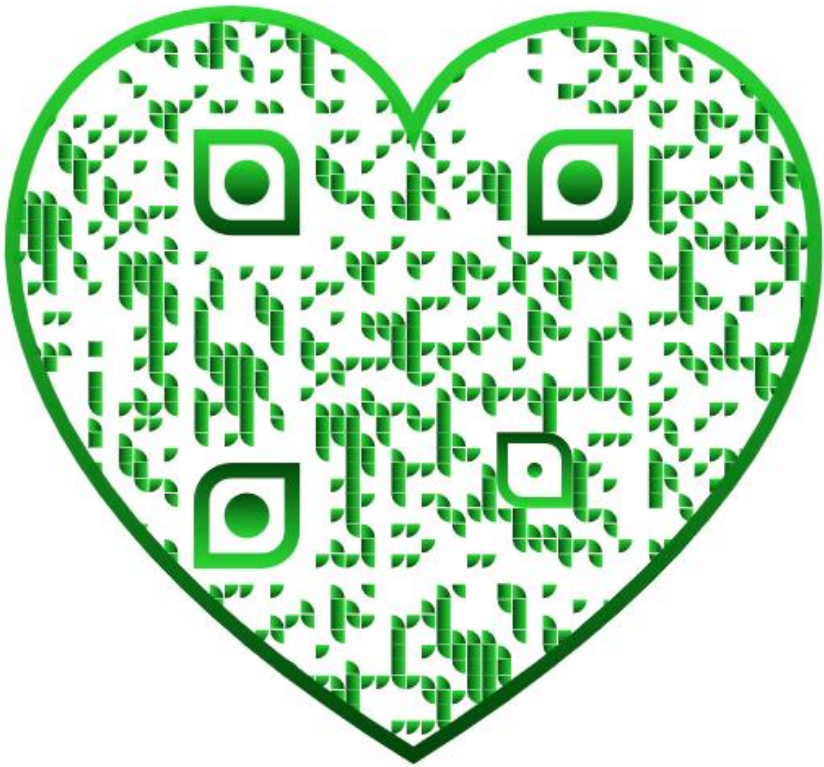
Aliocha Wald Lasowski



À CHACUN SON RYTHME

PETITE PHILOSOPHIE DU TEMPO À SOI

Le Pommier



Aliocha Wald Lasowski
À CHACUN SON RYTHME
PETITE PHILOSOPHIE DU TEMPO À SOI
Le Pommier

DU MÊME AUTEUR

Imaginaire et politique de la créolisation, L'Aube, 2023
Édouard Glissant. Artisan du Tout-monde, Michalon, 2023
Serial Virus. Regards d'un philosophe sur la crise, DésIris, 2022
Penser l'émancipation. Dialogue avec Jacques Rancière, L'Aube, 2022
Sur l'épaule des dieux. Les arts d'Édouard Glissant, Les Impressions nouvelles, 2022
Édouard Glissant. Déchiffrer le monde, Bayard, 2021
Les Cinq Secrets de James Bond, Max Milo, 2020
La Crise de la joie (avec Pierre Giorgini), Bayard, 2020
Dialogue avec Alain Badiou sur l'art et sur Soulages, Le Cercle d'art, 2019
Panorama de la pensée d'aujourd'hui, t. II, Pocket, 2019
La Tentation d'Eugénie (avec Pierre Giorgini), Bayard, 2018
Le Jeu des ritournelles, Gallimard, 2017
Panorama de la pensée d'aujourd'hui, t. I, Pocket, 2016
Althusser et nous, PUF, 2016
Édouard Glissant. Penseur des archipels, Pocket, 2015
Commentaire des Faux-Monnayeurs *d'André Gide*, Atlande, 2012
Les Larmes musicales, William Blake & Co., 2012
Philippe Sollers. L'art du sublime, Pocket, 2012
Jean-Paul Sartre. Une introduction, Pocket, 2011
Rythmes de l'homme, rythmes du monde (avec Christian Doumet), Hermann, 2010
Jacques Rancière, politique de l'esthétique (avec Jérôme Game), Archives contemporaines, 2009
Pensées pour le nouveau siècle, Fayard, 2008
Commentaire de L'enfance d'un chef *de Jean-Paul Sartre*, Gallimard, 2007

Aliocha Wald Lasowski

À chacun son rythme

Petite philosophie du tempo à soi

Le Pommier

ISBN 978-2-7465-2661-7
Dépôt légal – 1re édition : 2023, avril
© Éditions Le Pommier / Humensis, 2023
170 *bis*, boulevard du Montparnasse, 75014 Paris

À Totoro, Bambou, Pitchoune et Neko,

quatre chats qui rythment mes jours et mes nuits.

« Chacun sa route, chacun son chemin… »

Tonton David

« Non les braves gens n'aiment pas que
L'on suive une autre route qu'eux »

Sinsémilia
reprenant Georges Brassens

INTRODUCTION

Homo rythmicus

> « “On respecte le rythme de l’autre, on crée du mouvement, mais on reste en harmonie.” Qu’est-ce qu’elle fait ? Elle œuvre pour le bien-être au travail. »
>
> Nathalie Baye,
> dans la série *Dix pour cent*

Par une belle après-midi d’automne, le professeur de littérature John Keating réunit ses élèves, dans la cour de l’Académie Welton. Il demande à trois d’entre eux de marcher librement, chacun à l’allure de son choix. L’exercice tourne court rapidement : les jeunes hommes finissent par adopter le même pas, tandis que leurs camarades marquent la cadence, tapent dans leurs mains et applaudissent en mesure. L’enseignant, incarné par le génial Robin Williams, interrompt la séance. Il les invite à ne pas s’aligner sur le mouvement des autres, à préserver leur tempo individuel : « Je veux que vous trouviez votre propre cadence, votre façon personnelle de marcher. Chacun pour soi et où il veut. Messieurs, le pavé est à vous. »

Cette leçon de plein air sur le mimétisme métronomique, tirée du film *Le Cercle des poètes disparus*, nous interroge : comment vivre à son allure, sans s’isoler et en restant relié aux autres ? Marcher librement, est-ce faire le pari d’exister à contretemps et risquer de heurter le rythme d’autrui ? L’éthique du vivre-ensemble, qui suppose un équilibre de distance et de proximité entre sujets cohabitants, se joue aussi sur le plan individuel : comment concilier en soi-même les différents rythmes de la société sans être tiraillé ni divisé ?

La vie, un assemblage de plusieurs temps

En 1736, un abbé grammairien, Pierre-Joseph Thoulier d'Olivet, qui fut le professeur de Voltaire, donne une intéressante définition du rythme. Dans son *Traité de la prosodie française*, il explique que la principale difficulté de la vie consiste à harmoniser la vitesse des habitudes organisées, avec le tempo soudain d'actions nouvelles : « Le rhythme, c'est-à-dire l'assemblage de plusieurs temps qui gardent entre eux certain ordre et certaines proportions. » Si l'homme d'Église du XVIIIe siècle pointe déjà du doigt notre besoin de trouver un équilibre entre nos différentes activités, cette aspiration est d'autant plus vraie aujourd'hui. Chaque matin, devant la *to do list*, la même question se pose : où trouver du temps et comment organiser sa journée ?

Dans le film *La Vie domestique* (2013) de la réalisatrice Isabelle Czajka, le personnage de Juliette, l'une des quatre « Desperate Housewifes » françaises incarnées par Emmanuelle Devos, Julie Ferrier, Natacha Régnier et Helena Noguerra, souffre d'une *hétérogénéité rythmique*. La pression chrono-humaine ininterrompue la bouleverse. Elle exprime son malaise : « Je veux que les choses se terminent avant d'avoir commencé. J'ai hâte que l'hiver passe, que le temps passe, que l'été arrive, qu'on en finisse. » Parce que la course folle n'est pas une vie, la déclaration de Juliette est un appel à reprendre sa respiration lorsque le rythme devient effréné.

Dès leur titre, d'autres fictions affichent également le rapport complexe des êtres humains au flux chronologique : *À bout de souffle* (1960), *Un jour sans fin* (1993), *24 heures chrono* (2001) ou *À plein temps* (2021). À leur façon, chacun de ces films, longs-métrages ou séries, porte sur le tempo.

À l'image de ce qui se passe dans la vie de Juliette, les urgences se bousculent dans nos vies quotidiennes, et les priorités s'y superposent. Or, un rythme trop intense peut devenir cause de stress. Il faut apprendre à ralentir l'allure, à décélérer pour ne pas se laisser déborder. Une autre définition ancienne le précise : dans le *Dictionnaire de Trévoux*, supervisé par les Jésuites, la rythmique, « c'est un nom que les Anciens ont donné à un art qui considère les mouvements, qui règle leur fuite et leur mélange, pour exciter les passions, les entretenir, les augmenter ou les diminuer. » Mais augmenter ou diminuer sa passion n'est pas chose aisée…

Pour ne plus se laisser submerger devant l'impératif des algorithmes, nous avons besoin d'un « autre » rythme, d'un *allorythme*. Embarqué dans une frénésie journalière, prisonnier de ses habitudes sociales, l'individu reste trop souvent passif. Les comportements addictifs l'enferment dans une rythmicité sans limite. Le danger est alors grand de sombrer dans l'« anxiété sociale », pour reprendre l'expression utilisée aujourd'hui par les psychologues et les cliniciens.

Du contre-rythme au rythme-relation

L'*Homo rythmicus* est soumis à la multiplicité des pressions exercée par la société contemporaine. Contrainte normative, obligation sociale, limite budgétaire ou financière, poids du système et fragilité des institutions, dépendance aux outils numériques et aux objets connectés, fardeau des *fake-news*, autorité de la post-vérité et influence des experts, peur du déplacement ou du contact réel, crispation économique, responsabilité disloquée, pouvoir des réseaux sociaux et poids de la biosécurité, pesanteur des opinions, des coutumes et des traditions, omniprésence des médias et artificialité de certaines élites politiques ou industrielles… Le stress causé par les contraintes extérieures rend de plus en plus vulnérable le sujet humain traversé par ces rythmes.

Pour réagir, l'individu doit donc mettre en place des *contre-rythmes*. Car l'envie de respirer autrement se fait de plus en plus ressentir. Retrouver son souffle devient petit à petit une aspiration essentielle et vitale. Le besoin d'une autre cadence, ralentie et plus souple, apparaît à l'insu même du sujet, et se manifeste selon des signes divers, comme la fatigue extrême, la dépression régulière ou la nervosité incontrôlée.

L'accélération du rythme, de tous les rythmes, conduit à une surcharge mentale : l'excès est un facteur de discordance avec soi. Il provoque l'épuisement et le surmenage, quel que soit le domaine d'activité dans lequel on exerce. Le défi est donc de préserver l'*inter-rythme* (l'équilibre à l'intérieur de soi) pour se sentir mieux avec soi-même et avec les autres.

Une illustration parmi d'autres : le 19 janvier 2023, Jacinda Ardern, femme politique qui, à 37 ans, devint la plus jeune Première ministre du monde, annonce sa démission. Elle quitte ses fonctions politiques à 42 ans, pour cause d'épuisement et de lassitude : « Je n'ai plus assez de carburant dans le réservoir », explique-t-elle devant les médias néo-zélandais.

Saluée à l'échelle nationale et internationale, la responsable politique a mené de front plusieurs grandes batailles au Parlement de son pays (lutte contre la pauvreté, loi pour l'égalité des droits, règlement sur la circulation des armes…). Pendant son mandat, la pression gouvernementale et populaire s'est accélérée. Elle dut faire face aux crises environnementale (éruption d'un volcan) et sanitaire (pandémie de Covid-19). Le 15 mars 2019, un attentat terroriste frappa deux mosquées et fit 51 morts et plusieurs dizaines de blessés. Son discours « Nous ne faisons qu'un » va émouvoir tout le pays.

Au milieu de ces tensions politiques, Jacinda Ardern avait décidé de fonder une famille : son conjoint, le journaliste Clarke Gayford, est alors devenu père au foyer. Afin de conjuguer rythmes personnels et rythmes professionnels,

comme toute personne de son temps, il arrivait à Jacinda Ardern de devoir emmener à une réunion son bébé de 3 mois, même si cette réunion était un sommet de l'ONU. Pour une femme ou un homme moderne, il est difficile de tenir tous ces rythmes à bout de bras.

Souffrir de la discordance des temps est le fléau majeur des années 2020-2025. Il faudrait savoir passer à un autre tempo. À défaut, on risque de perdre sa voie, de s'égarer en chemin. Oublier par exemple que le physique compte autant que le mental, c'est faire subir à son corps une pression qui finit par le faire craquer. Rêver d'un rythme alternatif, ou d'un contre-rythme, c'est bien beau, mais comment le trouver ?

Sur le plan collectif se pose la question de la mise en commun et du partage des temps. La combinaison harmonieuse, pour accorder les singularités humaines, suppose la mise place d'un *rythme-relation* : la vibration d'un rythme commun permet de retrouver un lien rompu ou désuni, au sein d'un groupe, d'une classe ou d'une famille. Le rythme-relation peut recréer de la confiance et de la solidarité, autour de projets partagés, dans une ville, une communauté, une société.

Consommation, éducation, loisir… tout s'accélère. Entre répétition, cadence et périodicité, nos gestes numériques et physiques, politiques et sociaux sont à repenser. Les rythmes imposés ne conviennent pas à tout le monde, chaque pas est unique. Pour que la contrainte commune devienne une dynamique personnelle, pour que les vitesses étourdissantes se changent en mélodies apaisantes, réconfortantes et épanouissantes, à chacun de trouver la force d'inverser son mouvement, de varier le rythme, de se déphaser et d'improviser.

Alors que la résignation frappe de nombreux citoyens, l'imaginaire collectif pourrait nous permettre de nous engager dans des rythmes inexplorés. La dynamique d'innovation, portée par un *rythme-relation*, peut repousser les limites et dépasser un réalisme fataliste ou désespéré. Ainsi, souvent déconsidérés et malmenés par un système productiviste concurrentiel, les rythmes de la campagne se réinventent. Les coopératives agricoles proposent une autre pratique du principe collaboratif, en l'ouvrant à l'ensemble de la société, par la mise en place de paniers bio solidaires, à destination des villes. Avec cette pratique, les agriculteurs renouent un lien direct avec les consommateurs. Les exploitants du monde rural réinventent aussi la production d'énergie verte à partir de la biomasse (matière organique d'origine végétale ou animale). Parce que les agriculteurs déploient un nouveau lien au sol et à la nature, la stratégie nationale française du bas-carbone va s'appuyer sur l'innovation du secteur agricole jusqu'en 2050. De l'alimentation à l'écologie, le rythme *en* relation au vivant, à la terre, à la

nourriture et à l'humain est au cœur du nouveau monde agricole de demain.

Des rythmes cosmiques (planètes, saisons, marées) aux rythmes du corps (souffle, danse, sexualité), du rythme des mots (langage, parole, récits) à celui des vies humaines (la ville, le voyage, la mort), l'expérience dynamique de la solidarité et de l'entraide (rythme-relation), comme celle de la différence et du décalage (contre-rythme), est quotidienne.

Mais comment saisir le style rythmique d'une époque, l'atmosphère rythmique d'une société, la sensation rythmique d'une région du monde ? Afin de partager un regard transversal sur notre temps, et aussi de donner du « rythme » à la lecture de ce livre, chaque chapitre sera entrecoupé d'entractes et d'intermèdes liés à l'actualité, au temps présent. Ces saynètes médiatiques ou sociales, sportives ou musicales, viendront apporter un autre éclairage sur notre propos. L'événement qui y est évoqué permettra au lecteur de mesurer comment concrètement d'autres expériences rythmiques peuvent être vécues ou ressenties.

CHAPITRE PREMIER

Cadences infernales

> « C'est le *rythme* de la vie sociale qui est à la base de la catégorie de temps. »
>
> Émile Durkheim,
> *Formes élémentaires de la vie religieuse*

Les rythmes du travail

Notre monde est-il aujourd'hui si différent de celui que décrit Albert Camus dans *Le Mythe de Sisyphe* en 1942 ? « Lever, tramway, quatre heures de bureau ou d'usine, repas, tramway, quatre heures de travail, repas, sommeil et lundi mardi mercredi jeudi vendredi et samedi sur le même rythme. » Par leur répétition journalière, les temps industriels et domestiques nous remplissent de lassitude. Les coups de fatigue sont réguliers, à tel point, précise le narrateur de *L'Étranger*, roman paru la même année, « qu'on fini[t] par s'habituer à tout ».

Bien sûr, l'environnement d'activités et de consommation n'est plus le même qu'au milieu du siècle dernier : commandé à distance, un métro autonomisé et silencieux remplace le vieux tramway, bruyant et polluant. Le Maglev magnétique et supraconducteur, qui atteint les 600 km/h, reliera dès 2027 Tokyo et Nagoya en quelques minutes, et transportera chaque jour des milliers de voyageurs dans 16 wagons. Portail automatisé, communication interactive gérée par une intelligence artificielle 24 heures sur 24, avec une surveillance robotisée par écrans ultrasophistiqués : l'organisation de l'ensemble de ce moyen de transport ultrarapide sera digitale. Vous vous perdez dans le labyrinthe souterrain du métro ? Pas de panique : développé par la société Hitachi, un robot trilingue autonome sera capable de vous guider. Il utilisera 200 mots, qu'il prononcera en japonais, en chinois ou en

anglais, s'adaptant à vos aptitudes linguistiques.

Dans l'entreprise, les réunions ont désormais lieu en ligne, au moyen d'un ordinateur connecté, par visio. Fini les premiers ordinateurs d'un autre temps, comme le Micral français (1973) ou l'Apple II américain (1977). Aujourd'hui, le PDG d'une entreprise peut suivre à distance le travail de ses collaborateurs. Depuis sa propriété de bord de mer, il se connecte grâce à son téléphone ou depuis n'importe quelle box wifi. Le télétravail se substitue à la table de bureau, qui, dans les années 1950, était perdue au milieu d'un gigantesque open-space.

Dans une banque ou une entreprise de services, on trouvait alors, à cette époque révolue, des dizaines de personnes assises dans une posture quasi identique, dont le modèle initial était peut-être le standardiste des PTT. Assis derrière leur bureau anonyme, alignés en file indienne, les employés se concentraient sur leur machine à écrire ou classaient des papiers, suivant un *work-place* managérial classique. Une sirène hurlante avertissait de l'heure de la pause ou de la fin de journée de travail, dans un environnement quelconque, uniforme et sans personnalité.

Le monde a changé : en 2023, 76 % des Français préfèrent la souplesse et la flexibilité par l'usage du travail « asynchrone », autrement dit en décalé : à l'opposé du temps de réunion réelle et des échanges simultanés, le partage de données sur le cloud des entreprises permet à chacun une consultation autonome des documents dont il a besoin.

Au moment du *lunch time* dont parle Camus, le temps est bien loin où, comme le montre la célèbre photographie anonyme *Déjeuner en haut d'un gratte-ciel*, onze ouvriers, assis sur la poutre d'un échafaudage au-dessus de Manhattan, sortaient ensemble leur casse-croûte et déjeunaient les pieds dans le vide, surplombant les toits de *Big Apple*. Désormais, dans les villes, les plateformes de livraison de repas se multiplient. Au moyen d'une application, les livreurs apportent en quelques minutes le plateau quotidien à l'employé, sur son lieu de travail, lui permettant de faire face aux urgences journalières, sans s'interrompre réellement. Optimisation lucrative et économie réussie : gain de place, avec la disparition progressive du restaurant d'entreprise ou de la cantine ; gain de temps, puisque 45 % des salariés passent moins d'une heure à déjeuner. Plus zélés que d'autres, certains prolongent la réunion commencée avec les collègues, et déjeunent sans vraiment se déconnecter.

Le progrès matériel et social est indéniable. Rien n'est plus agréable que les réservations rapides en ligne ou l'aide apportée par les chatbots. Le numérique amène un précieux confort à nos existences. Il y a encore quelques décennies, nous ne pouvions pas imaginer un bien-être aussi grand, pour communiquer, échanger, apprendre, travailler, découvrir ou s'informer. Les

exemples sont nombreux pour le prouver. Par exemple, la géolocalisation digitale permet de retrouver rapidement une personne perdue ou un animal disparu, grâce aux objets connectés, satellites ou puces électroniques. L'intelligence artificielle nous fait entrer chaque jour un peu plus dans le futur : la modélisation numérique de langage ChatGPT, qui a conquis un million d'utilisateurs en cinq jours après son lancement, est un simulateur de paroles humaines. En utilisant des milliers de données du Web, ChatGPT s'adapte à la fabrication de n'importe quel récit, du bulletin-météo au poème, de la dissertation à la déclaration de revenus. La création par ordinateur de milliers de discours et de conversations devient possible. Le metavers multiplie les entrées vers un nouveau monde, au-delà du réel, et transforme l'existence par de multiples identités, virtuelles et digitales.

Malgré tout, le sentiment d'*absurdité*, si bien décrit par Albert Camus, qui mêle désillusion ou résignation, état d'abandon et de passivité, ne refait-il pas parfois surface ? À l'ère de la *netflixation* de la société, nos rythmes de vie sont à repenser. L'enjeu est un impératif humain : il s'agit de se réconcilier avec soi.

Depuis la révolution industrielle

Les rythmes de vie ou de travail imposés révèlent un rapport mécanisé au monde. À mesure que les sociétés se sont industrialisées et livrées au productivisme, l'impératif de rentabilité a soumis le temps, de plus en plus mesuré et encadré, à des contraintes croissantes qui ont fini par produire des cadences « infernales ». L'aliénation a été le résultat de cette saturation progressive. Le modèle économique de production industrielle, auquel chacun a été sommé de se conformer, a envahi la sphère du travail. De Marx à Horkheimer, la dénonciation des processus sociaux et sociétaux d'aliénation a permis de révéler les anomalies et défaillances dans le lien entre les hommes et leur temporalité imposée. « Lorsque le rapport au temps dysfonctionne, il en va de même avec le rapport au monde », précise, à propos d'une crise économique récente, le sociologue et philosophe Hartmut Rosa.

Dans la vie quotidienne de l'ouvrier, les rythmes du travail sont directement liés aux rythmes de l'alimentation. Le travailleur doit subvenir aux besoins des siens, par l'argent gagné à la sueur de son front. Le prolétaire se tue à la tâche afin de nourrir sa famille : l'écart entre les prix et les salaires permet de le comprendre. Par exemple, en 1830, il fallait à un ouvrier 2 h 31 de travail pour acheter un kilogramme de pain, alors que l'enrichissement des grandes industries allait déjà *crescendo*.

La quête effrénée du profit, le désir insatiable de richesses, l'accumulation du capital sont autant de manifestations d'un dérèglement de notre rapport sociopolitique au temps et à l'espace. Dans ce contexte pointe un paradoxe : alors que ne cessent de s'intensifier les flux du marché – matière et finance, commerce et énergie –, « nous ne sommes pas sûrs que le désir de croissance soit essentiellement humain », précisent de leur côté les économistes Abhijit Banerjee et Esther Duflo, en 2016.

La pression continue exercée par les places boursières hier et les *data centers* aujourd'hui bouleverse et détruit l'équilibre précaire et fragile d'une possible concordance des temps. Les vies sociale, familiale et culturelle ont plié sous le poids des autorités économiques. Dès l'essor de la production industrielle, face aux cadences assourdissantes de l'usine, Paul Lafargue en appelait au *Droit à la paresse*, tandis que Charlie Chaplin parodiait bientôt le travail à la chaîne du fordisme et du taylorisme dans *Les Temps modernes*.

Pendule, horaire, montre et chronométrage deviennent les figures tutélaires de l'activité ouvrière : le temps irrégulier disparaît, il est remplacé par la cadence ininterrompue. La cadence implique de se soumettre aux contraintes de productivité et d'obéir aux diktats de la division des tâches. L'assemblage répétitif des pièces sur la chaîne d'un atelier d'usine provoque une monotonie physique et cérébrale. L'aliénation dissocie totalement l'ouvrier de son activité.

Pour dénoncer les cadences du temps ouvrier, la philosophe Simone Weil voulut connaître l'usine et travailla dans trois établissements différents, où elle occupa des postes de manœuvre sur des fraiseuses et des machines de pointe. Pour la philosophe, « le rythme correspond à la respiration, aux battements du cœur, aux mouvements naturels de l'organisme humain – et non à la cadence imposée par le chronométreur », précise-t-elle dans *La Condition ouvrière*.

Alors que l'artisan et le paysan ont la possibilité, dans une certaine mesure, de prendre leur temps pour accomplir leur tâche, l'ouvrier est privé de sens. Il s'enferme et s'isole dans une tâche pervertie, qui est la négation de la pensée. « Chaque geste est simplement l'exécution d'un ordre », conclut Simone Weil.

Comment redonner sens et plénitude aux mouvements sociaux, qui libèrent et redonnent à l'humain sa place et sa dignité ? « Depuis cette époque, celle de la révolution industrielle qui avait cassé les rythmes de la vie humaine qu'imposait la nature », explique en 2021 le juriste en droit social Alain Supiot, « la mission du droit du travail a consisté à établir des règles ». Seul un rééquilibrage des temps peut redonner du sens aux activités et de la liberté dans le travail.

Les rythmes de l'histoire

Des événements tragiques de son temps, Freud a tiré une vision plutôt pessimiste de l'agir en société. Dans ses textes des années 1920 et 1930, comme « Psychologie des masses et analyse du moi » (1921), *L'Avenir d'une illusion* (1927), *Malaise dans la culture* (1929) et « Pourquoi la guerre ? » (1932), le père de la psychanalyse se montre réservé, voire méfiant, quant aux possibilités du progrès moral de l'humanité.

Son diagnostic sur les principes qui permettent aux sujets de vivre ensemble et de s'épanouir socialement est sévère. Selon lui, les rythmes collectifs limitent et entravent l'agir individuel. Dès lors que se forme une masse, des dysfonctionnements surgissent : étiolement du sentiment de responsabilité, processus de contagion mentale, perte de conscience des actes, retour à l'instinct, à la barbarie ou à la violence.

En réalité, Freud ne croit pas à l'agir en commun. Dans la foule, selon lui, la libre volonté disparaît. Le renoncement individuel s'y substitue : « Le rendement intellectuel de la masse se situe toujours très au-dessous de celui de l'individu », écrit le médecin viennois en 1921. Pour lui, le sujet humain est donc freiné ou empêché par le collectif. La société est responsable de « l'angoisse sociale », qui entrave tout effort d'émancipation individuelle.

Pris dans les filets du groupe, l'être humain se résigne et abandonne l'espoir d'une autre vie, d'une vie meilleure. Alors, face à l'impératif de recommencer un geste pénible, soumis à une fatalité de plus en plus lourde, l'individu se traîne, de bas en haut, puis de haut en bas. Les rythmes historiques enferment alors le sujet freudien dans un fatalisme collectif.

Dans les vastes mouvements de l'histoire mondiale, le rythme de l'existence se situe aux intersections et interstices de la narration du sujet et de la reconnaissance de soi. Le rythme individuel n'est pas une mesure régulière. Il n'est pas lisse ou uniforme. Il correspond davantage aux secousses, aux accidents de l'existence, aux flux relationnels et variables de la vie, qui portent le processus complexe de construction de soi : « Dis-moi à quel rythme tu vis, et je te dirai qui tu es. »

La méthode historique permet une expérimentation sensible des *us et coutumes* de la société. L'écriture et l'archéologie des approches historiques fonctionnent par discontinuité temporelle et affleurement mémoriel. Du fait de sa complexité, la temporalité historique demeure insaisissable : pour la toucher, l'historien se met en quête de fragments, de traces sensibles et de rythmes fugaces du passé. S'intéresser à d'autres rythmes que les siens demande patience et modestie. Il faut, pour y parvenir, ralentir l'oubli, freiner ce qui court à sa perte. Retenir le temps qui passe est une démarche à la fois

politique et poétique. Les passés multiples sont devant nous : ils sont encore à découvrir.

Le caractère insaisissable du temps suppose, pour l'historien, de superposer différentes strates concrètes de la société, afin d'accompagner méthodologiquement ce qui marque le passage d'une époque à une autre. La vie sociale des objets, l'énigme du politique, l'existence des communautés, le bouleversement de l'urbanisme : l'épreuve du réel (saisir les transformations lentes de l'histoire) doit cadencer les chronologies économiques, politiques, environnementales et sociales.

Dans sa leçon inaugurale au Collège de France, en décembre 2015, l'historien Patrick Boucheron évoque ce qu'il y a d'étrange dans la connaissance historique, du point de vue des savoirs et des connaissances, face aux sommets de l'histoire en marche : « Le rythme du monde bat à la cadence d'un métronome que personne ne connaît réellement, mais dont nul ne peut tout à fait ignorer l'existence. »

Alors que les rythmes du présent sont envahis par la simultanéité incessante d'une démultiplication continue du réel (« un présent attrape-tout », selon l'expression de l'historien François Hartog), l'*historia magistra* s'impose à nous, le poids du passé nous écrase et la tragédie de l'histoire nous fait subir ses cadences infernales. Il est nécessaire de déployer un regard critique sur ce qui s'apparente à la grande marche, en rythme, de l'histoire.

Walter Benjamin portait un regard lucide et ironique sur le prétendu « progrès » de la « civilisation ». Il écrit : « L'histoire coloniale des peuples européens commence par l'événement formidable de la conquête de l'Amérique, qui transforme le monde en une salle de tortures. » Les formes mécaniques de la temporalité historique sont vides. L'implacable cadence du monde donne souvent lieu à un pessimisme désenchanté. Pour autant, Walter Benjamin s'opposait aux théories du déclin, même si, à ses yeux, l'avancée historique se réduit « à une affaire de civilisation au même titre que la lumière électrique ». Loin des prétentions d'un sens techniciste de l'histoire, Benjamin nous invitait, au contraire, à interpréter la dynamique historique du point de vue des victimes et des opprimés. Derrière l'image lisse et mécanique du progrès se cache une autre temporalité, les tourments mémoriels de ceux qui subissent l'histoire ou en sont exclus. La sortie de la lecture unifiée de l'histoire permet de saisir les bigarrures des événements et de toucher l'éclat souterrain des fêlures, au cœur des histoires humaines.

Le numérique : retour de l'aliénation ?

Face aux mille et une tâches de la vie quotidienne, les priorités se bousculent quand sonne le réveil. À peine la tasse de café chaud saisie d'une main et le smartphone allumé de l'autre, le petit déjeuner devient le moment du rituel digital : la première tartine pas encore beurrée, les réseaux sociaux déjà ouverts, les terminaux mobiles s'activent et permettent de consulter les infos du web.

Alors que les activités journalières commencent à peine, une multitude d'informations nous arrive simultanément à l'esprit : conseil nutrition ou idée shopping, actualité d'un artiste préféré ou projet de sortie week-end, situation politique du moment ou donnée météorologique. C'est le *snacking numérique* : la liberté de picorer et de zapper, le choix de consulter et de télécharger. Guidé par l'intelligence artificielle, l'*Homo rythmicus*, appelé aussi *Homo connecticus*, passe d'un site à l'autre, d'une page internet à l'autre, suivant un rythme chaotique.

Pour ne pas perdre la tête devant toutes ces données, les services connectés ont déjà la solution. La messagerie WhatsApp propose une fonctionnalité de tri. De plus, afin de ne rien oublier d'important, l'option « Message yourself » offre la possibilité au mobinaute de s'envoyer à lui-même une liste de rappels. Une conversation privée avec soi se déploie sur iOS et Android : choix et préférences sont mémorisés et transmises par la plateforme, qui vous oriente, afin d'optimiser le classement et le tri. Rien ne se perd, tout se conserve. La plateforme accumule les informations préférentielles et vous indique même celles que vous devez retenir ou non.

Nos vies digitalisées sont-elles réglées comme du papier à musique ? L'accélération des rythmes connectés n'aboutit-elle pas à une nouvelle forme d'aliénation moderne ? À quand une diète numérique ?

Accro au digital, nous souffrons aujourd'hui de nomophobie, la peur d'être privé de son portable. Il est vrai que 40 % des moins de 18 ans ne peuvent se séparer de leur smartphone plus de cinq minutes. Et l'addiction touche toute la population : 300 milliards de courriels sont échangés chaque jour, un iPhone est consulté toutes les 12 minutes en moyenne et le citoyen passe onze heures chaque jour devant son écran. Le casse-croûte virtuel semble sans fin. Maison, travail ou loisir, le grignotage numérique se poursuit nuit et jour.

Le numérique a également des répercussions sur l'éducation, la transmission et l'apprentissage. Comment conjuguer les activités pédagogiques, qui demandent de la concentration et de l'effort, avec les outils numériques, qui ont tendance, parfois, à nous distraire ? De manière plus générale, le problème des rythmes scolaires se pose d'ailleurs de façon récurrente dans l'histoire de l'école (lois, circulaires, discours…). Si l'éducation est l'affaire de tous, le rythme des acteurs pédagogiques, des

missions gouvernementales, des pouvoirs institutionnels et les valeurs éducatives entrent souvent en conflit. Des politiques publiques à la gestion éducative territoriale, de l'école à la maison jusqu'aux innovations techniques comme l'*e-learning*, le domaine scolaire est le terrain d'une bataille où les enjeux sont multiples. Il s'agit de conjuguer le bien-être collectif et l'épanouissement individuel de 15 millions d'élèves en France, dont le lieu commun et partagé quotidiennement est l'école.

Si l'apprentissage connecté bouleverse les habitudes classiques de l'éducation, le loisir numérique a également un effet sur les rythmes du divertissement. Le *streaming* musical à domicile interroge également sur le besoin de sortir écouter de la musique en public et remet en question l'utilité d'aller à un concert : la musique digitalisée (sur Deezer, Spotify, iTunes, Apple Music, Shazam…) évite un investissement onéreux (coût du déplacement, prix du billet). Le plaisir de se divertir et de se cultiver est au cœur du choc entre la multiplication des écrans d'un côté (vidéos à la demande, concerts en accès libre) et l'activité quotidienne du déplacement de l'autre (expérience du spectacle vivant).

Assister à un concert entre amis, serait-ce une activité culturelle en voie de disparition ? La somme d'images incessantes qui nous submergent bouscule les habitudes culturelles qui ont eu cours pendant des décennies (aller au concert, au cinéma, au théâtre…). Si *la société du spectacle*, au sens de l'expression forgée par Guy Debord en 1968, est surtout pour le sociologue et théoricien des arts une critique radicale de la marchandise et de sa domination sur nos vies par l'aliénation de la consommation, elle désigne aussi, de manière plus large, le développement culturel et social des salles de spectacle en Europe. Entre 1860 et 1914, les capitales comme Paris, Berlin, Londres ou Vienne ont investi le théâtre d'un rôle populaire sans précédent pour favoriser la circulation des œuvres, des artistes et des idées. Dans sa « Préface » à *Cromwell* (1827), Victor Hugo parlait déjà d'un « théâtre en liberté » ou d'un « théâtre comme point d'optique », ouvrant par là l'ère d'un spectacle moderne, accessible au plus grand nombre.

Nos habitudes culturelles ont désormais changé : la langoureuse expressivité des arts vivants est prise de vitesse par le *snacking* numérique instantané. Le théâtre est un art du temps, une durée faite de dialogues et d'infinies attentions au détail ; la vidéo est un art de l'image, un zapping construit sur des ellipses ou porté par des variations. Et lorsqu'un mythique cabaret parisien ferme ses portes en 2022, c'est une partie de l'esthétique et de la sophistication françaises qui disparaît.

Englué dans l'épaisseur du réel, dans l'étrangeté de la société, le sujet contemporain est comme un *Sisyphe digitalisé*.

Nous vivons aujourd'hui dans un monde où le numérique dématérialise le rapport affectif et social. L'humanité est enfermée dans une vie connectée mais absurde, répétitive mais vide, effervescente mais creuse. Comment sortir le citoyen de cette réalité désincarnée ? Pour dépasser la résignation, dans laquelle Camus voit le risque d'une inhumanité toujours plus grande pour l'homme – « Il refuse les consolations, la morale, les principes de tout repos […], dans la joie désespérée d'un crucifié content de l'être » –, la solution est à rechercher sans doute dans une manière de conjuguer autrement les rythmes de nos actions.

L'enfer, c'est les rythmes

Albert Camus imaginait donc le Sisyphe moderne pris dans le flux d'une société absurde. Poussé par un mouvement frénétique, il ne trouve pas de sens ni de cohérence à son action. Comme le héros mythologique grec condamné par les dieux, le citoyen d'aujourd'hui déplace son rocher jusqu'au sommet de la montagne, pour le voir à nouveau retomber. Comment, alors, vivre en accord avec ses propres rythmes ?

Nous aimerions, bien sûr, renouer avec le temps long, délaisser un peu boîte électronique et téléphone, au moins pour un instant. Reprendre son souffle et se recentrer sur ses véritables priorités. Savoir dire « stop » et vivre autrement : voilà bien une aspiration communément partagée.

La célèbre formule de Sartre, « L'enfer, c'est les autres », est prononcée par le personnage de Garcin au moment du dénouement tragique de *Huis clos*. Cette formule est souvent mal comprise : elle ne relève pas d'une vision pessimiste du monde, qui inviterait à fuir les rapports humains et la société, à se réfugier sur une île déserte, à vivre en ermite, loin des autres, seul mais heureux. Pour le philosophe de l'existentialisme, faire face au regard d'autrui oblige à tomber le masque, à assumer ce que nous sommes et à construire un projet de vie. Passer par le contact nécessaire avec les autres, soutenir l'échange bienveillant ou méprisant, c'est ce qui permet d'avancer. Bref, dans notre perspective, cela consiste à confronter son rythme aux rythmes des autres, sans jamais renoncer au sien, en vue d'établir, ensemble, un *rythme-relation*.

Subvertissons le sens de l'expression, théâtrale à souhait, par laquelle Sartre nous invite à ne pas rester passifs : l'enfer, c'est les rythmes ; car c'est par le biais du rythme que la question doit ici être posée, approfondie, dénouée. Par là, nous souhaiterions à notre tour inciter chacun à mener à bien son propre projet, à réaliser son désir, non pas contre les autres, mais avec les autres, au

milieu d'eux.

Certes, vivre, c'est, de préférence, avancer à son rythme – et créer son rythme en avançant. Notre liberté, notre libre choix, conduit « la réalité humaine à se faire, au lieu d'être », conclut Sartre.

Or, rien n'est joué : chacun doit trouver les moyens de conduire son projet personnel et mettre en œuvre ses perspectives d'avenir. Le réel est une épreuve : il est constitué d'une myriade d'obstacles et d'une multitude de monades humaines, qui forment l'ensemble de la société et dont chacune va à son rythme. Les autres individus sont comme nous formés par les normes sociales, portés par le cadre institutionnel, moral, culturel… Le groupe, le commun ou le collectif, cet ensemble auquel nous sommes liés, nous détermine en partie. Comment se positionner par rapport à lui ? Comment éviter aussi le « chacun pour soi », qui conduirait à perdre le sens du collectif, l'échange avec autrui, les liens de solidarité ? Comment, à l'inverse, ne pas risquer, au nom du groupe, de voir sacrifié son projet personnel, rejetée sa participation la plus intime ? La question se pose, sur un plan schématique, entre vivre égotiquement pour soi et donc se couper des autres d'un côté, ou exister louablement pour autrui et renoncer à son désir de l'autre. Création d'un tempo personnel ou partage du rythme collectif : comment le dilemme s'ajuste-t-il ?

Rester fidèle à son désir, oui, bien sûr. Encore faut-il le reconnaître et se donner les moyens de le réaliser, en conservant toutefois des relations multiples avec le monde. Pour cela, il n'y a pas d'autre choix que de se confronter à la réalité. Le résultat n'est pas gagné d'avance.

Sortir de la cadence et instaurer le tempo

La création d'un rythme en commun peut s'appuyer sur l'expérience d'une égalité partagée. Le rythme-relation en acte permet, en retour, de rendre efficace l'action d'un collectif. Ainsi du comité des 150 citoyens qui participent à la Convention pour le climat (juin 2020) ou à la Convention sur la fin de vie (mars 2023), qui ont été tirés au sort. Les critères permettent aussi de représenter proportionnellement l'ensemble de la société française : le comité compte 52 % de femmes pour 48 % d'hommes. Cette dynamique commune illustre un agir partagé. Mais ces situations restent hélas trop rares. Elles relèvent même d'une configuration exceptionnelle. Il est aussi difficile de mesurer leur champ d'action réel et leur liberté de décision. Comment sortir de la cadence imposée et instaurer un tempo, facteur de cohésion et d'épanouissement ?

La construction d'un rythme-relation

Règles souples ou nouveaux projets, construction d'espaces de liberté ou d'expression, le rythme n'est pas simplement ce qui entrave ou ce qui aliène. Le rythme n'est pas seulement ce qui est imposé. Contre le *rythme-cadence* qui emprisonne, le *rythme-relation* est un tempo qui peut libérer.

Engager un nouveau rythme, changer de vie ou de relations, varier les multiples contacts qui nous environnent, c'est prendre un pari sur le potentiel, le virtuel, le possible. Se moquer du réalisme et viser l'impossible : le rythme est le signe d'un désir retrouvé. Reconnaître en soi une émancipation non encore éclose, c'est tracer potentiellement une autre ligne dans l'existence : le futur est incertain, l'avenir est possible, la nouveauté est envisageable.

La tension diverse au cœur de l'échange entre les rythmes – de la diplomatie courtoise à l'affrontement direct – implique ce que nous appellerons un *rythme-relation*. La principale caractéristique de ce rythme-relation est l'élasticité, la plasticité, la capacité à s'étendre et à se tendre. Passer de rythmes subis aux rythmes choisis, c'est un souhait, une espérance, une lutte. Les mobilisations sociales et les perspectives politiques illustrent la possibilité d'un tel changement.

Manifestation dynamique de la subjectivité vivante, le rythme-relation s'organise politiquement. Il se forme et se déforme. Sans être le fruit du hasard, il opère par variations, de proche en proche, d'un mouvement à l'autre. Face à la domestication dominante, qui produit une mécanisation des rythmes, il est possible, par lui, de restaurer une pluralité de mondes en devenir. N'ayant ni finalité (achèvement-aboutissement) ni terminus (arrêt-clôture), le rythme-relation se déploie transversalement. En divers points du réel et nœuds de l'existence, le rythme-relation crée des intensités nouvelles.

Sur le plan social, l'enjeu du rythme-relation s'incarne dans la lutte politique qui vise à diminuer les cadences et les horaires de travail. Afin de mettre en place une *alternative rythmique*, la population laborieuse se mobilise dans un changement utopique de régulation des journées de travail.

C'est en 1889 que la fête du 1er mai est choisie en Europe par la Deuxième Internationale. Elle symbolise la journée du travail, en hommage à une grève tragique qui a eu lieu trois ans plus tôt, en 1886, à Chicago. Les ouvriers de la ville américaine, réunis en syndicat, avaient réclamé une journée de travail de huit heures, à la place des dix ou douze heures quotidiennes alors en vigueur. L'enjeu de la mobilisation était donc de subvertir les cadences, de rompre avec le rythme habituel et d'utiliser autrement le temps disponible. La manifestation sociale de Chicago fut hélas réprimée dans le sang. Mais l'espoir demeura, depuis cette mobilisation initiale, en faveur d'une diminution de la cadence ouvrière.

Parvenir à agir autrement nécessite au préalable une prise de conscience des déterminismes sociaux : si au cours de sa journée un travailleur reproduit les mêmes gestes, par automatisme, et si le prolétaire prend connaissance de la violence qu'exerce sur lui ce somnambulisme, il lui devient possible de se servir autrement de son corps et de ses mains. Cette émancipation décisive hors des rythmes-cadences est au principe d'une autre politique. Marx et Engels le disent en ces termes, dans une phrase célèbre de *L'Idéologie allemande* : « Nous appelons communisme le mouvement réel qui abolit l'état actuel des choses. »

La création d'un temps libre à soi

Penser différemment le temps cadenassé, qui nous emprisonne déjà, et imaginer le temps libre, que l'on ne possède pas encore, c'est envisager d'autres rythmes. L'imagination créatrice instaure alors une rupture radicale, et l'expérience en est l'incarnation.

Contrairement aux rythmes imposés, qui ne reproduisent qu'inlassablement le même geste répété, il n'y a pas de rythme de vie ou du vivant sans décadrage, réajustement, irrégularité.

Les rythmes peuvent devenir des tempos authentiques. Ces mouvements de l'esprit, dans l'espace et le temps, rendent possible une existence plus profonde. Car le sens du tempo est éminemment politique : la résistance des capacités humaines à des formes imposées de construction et d'identification engage l'incessante question de savoir qui nous sommes. Penser le rythme de nos vies – en tant qu'individu, groupe, communauté ou société – conduit à explorer l'entre-deux. Cette perspective expérimentale vise à découvrir, au cœur de notre identité, des moments d'altération et de déplacement. Jamais fixe ou semblable à elle-même, l'identité est faite d'échappées et de fuites, autant que de retours et de concentrations. C'est dans ces lieux de l'existence, à creuser, à expérimenter et à préserver, que se dessine un champ des possibles, pour un libre temps à soi.

Nous avons tous besoin de nouveaux récits, d'une autre cartographie de la rythmicité humaine. Et pour s'ouvrir à de nouvelles perspectives de vie, adopter de nouvelles conduites, rien de tel que de cultiver sa curiosité. Comme nous y invite le personnage d'Ulrich, héros de *L'Homme sans qualités* de l'écrivain autrichien Robert Musil : « Il y a plus d'avenir dans l'instable que dans le stable. »

Nos rythmes de vie, de travail, de loisir constituent une identité momentanée, fondent une existence située, engageant le futur. Penser le sujet vivant, animal ou humain, à travers les rythmes qui le soutiennent, c'est être à

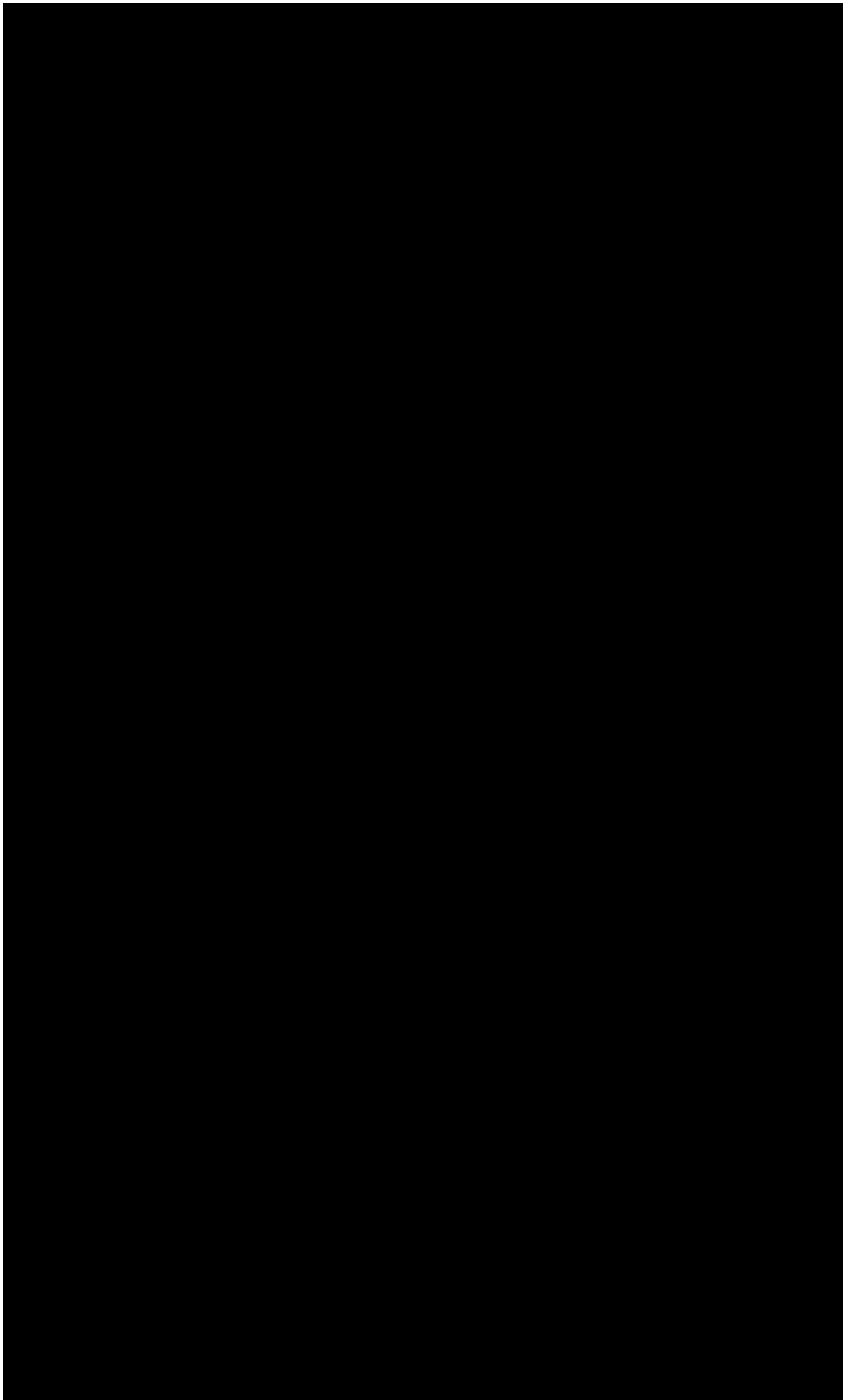
l'écoute d'un tempo singulier, d'une relation unique.

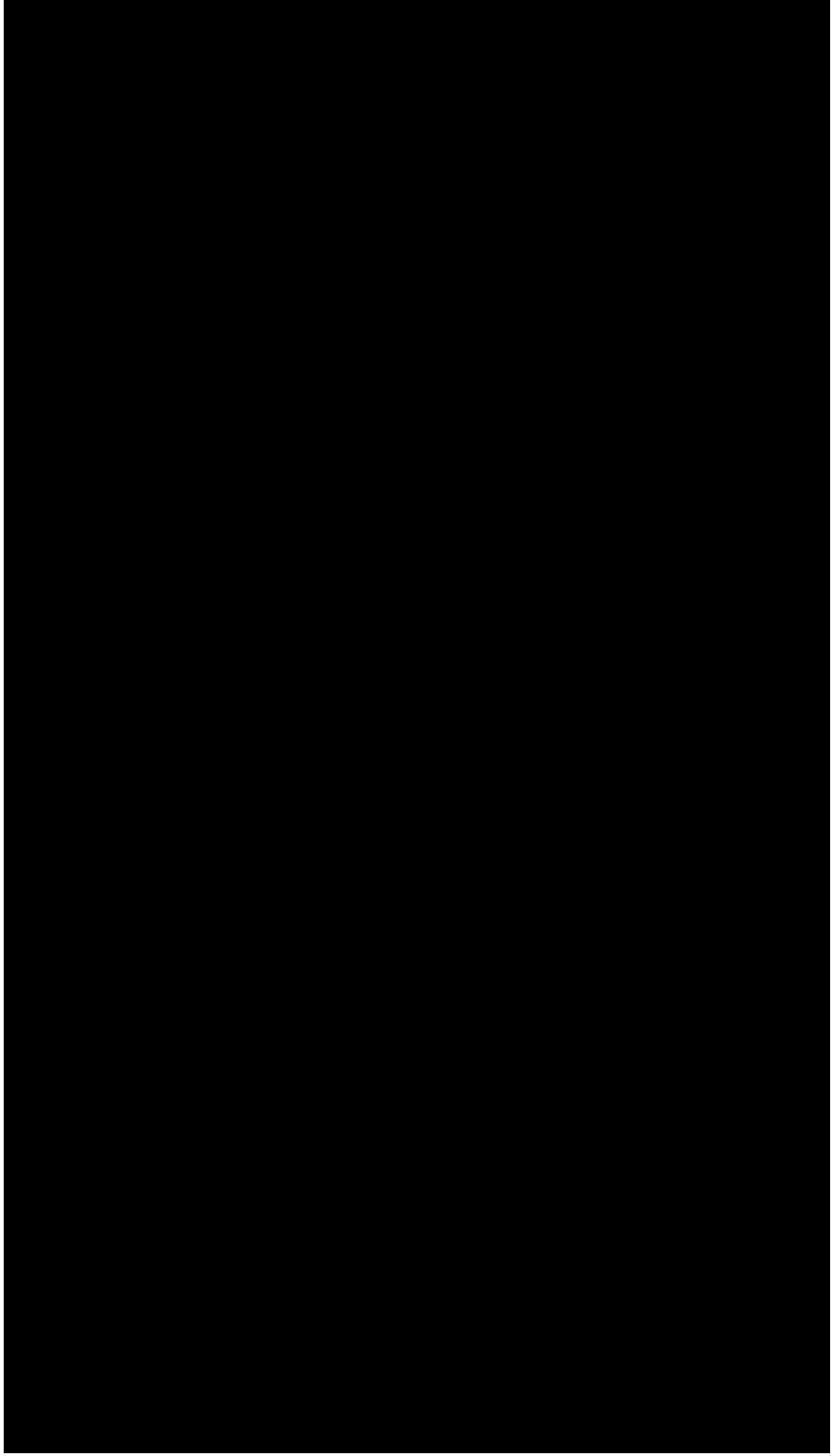
La recherche d'un rythme à soi invite à dépasser les cadences ordinaires et à surmonter les polarités convenues. De nombreuses binarités nous déterminent et nous submergent. Travail *versus* loisir, centre *versus* périphérie, local *versus* global, majorité *versus* minorité, intérieur *versus* extérieur… Ces couples nous préexistent et bloquent notre imagination. Les rythmes-relations, eux, possèdent un potentiel d'imagination et vont avec un esprit de résistance.

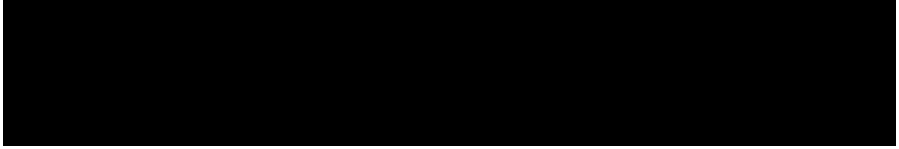
Être reconnu, écouté ou apprécié demande un singulier « effort de désaliénation », selon le mot politique de Frantz Fanon. La qualité humaine d'un citoyen actif s'apparente à cet « effort de désaliénation ». Le membre de la cité devrait pouvoir être en mesure d'instaurer des rythmes libres. Ce mouvement d'émancipation requiert une attention nouvelle à la faculté de créer, de proposer, d'échanger. Si l'être humain comme sujet politique est le produit d'histoires sociales multiples, il lui revient de se réinventer suivant une dynamique fluctuante. Comment y parvenir ? Par la circulation, encore balbutiante et incomplète, de nouveaux gestes, de nouveaux actes, de nouveaux discours. Des signes, des mots et des symboles sont à saisir. Et de nouveaux rythmes sont à inaugurer.

Telle est l'idée qui est, depuis toujours, à l'origine de toute réflexion sur le rythme. Parmi les présocratiques, le poète lyrique Archiloque emploie le mot rythme (*ryhtmos*) pour le relier à la recherche d'un équilibre moral et physique. Cette quête guide l'individu vers la vertu qui permet de restituer l'être « à sa juste mesure, à son rythme et à son aise ». À l'époque moderne, Walter Benjamin évoque, dans la préface de *L'Origine du drame allemand*, la rythmique (*Rhythmik*) de la pensée, faite de « coups et contre-coups, de sujets et contre-sujets ».

D'Archiloque à Benjamin, ce sont des leçons de sagesse pour le temps présent. Afin de s'arracher aux influences numériques, aux impératifs historiques et aux déterminismes sociaux, il faut mettre en place des contre-rythmes, sur le plan individuel, comme des rythmes-relations, sur le plan collectif.







CHAPITRE II

Vibrations du politique

> « Un cœur n'est juste que s'il bat au rythme des autres cœurs. »
>
> Paul Éluard, *Poèmes retrouvés*

Lorsqu'un commerçant d'une ville de province entame une grève de la faim, son geste de désespoir manifeste la volonté de protester contre un système injuste : il refuse l'expulsion de son jeune apprenti, qu'il a formé dans sa boulangerie et qui est soudain menacé d'un retour forcé en Guinée. En peu de temps, les rythmes de la vie ordinaire de tout un quartier sont bouleversés de manière inédite. De nombreuses personnes en sont affectées : le boulanger-pâtissier s'oppose à la législation et enfreint la loi. Le jeune apprenti subitement devenu *persona non grata* est soutenu par les habitants, qui se mobilisent contre le préfet. Une pétition est lancée, un combat judiciaire, moral et politique commence.

Sans que cela résulte d'une concertation volontaire et délibérée, l'engagement a lieu parce qu'une situation concrète l'exige. L'allure quotidienne des habitudes laisse place à un temps bousculé, précipité, politisé.

Lorsqu'une situation injuste ou violente nous affecte, une rupture de rythme a lieu. Ce choc provoque en nous un bouleversement, une adaptation, une sortie hors des conventions normées et figées.

L'outrerythme ou la libération par le politique

L'outrenoir désigne une couleur noire qui cesse de l'être et qui secrètement émet de la lumière. Tout le monde connaît l'esthétique inventée à partir de 1979 par le peintre Pierre Soulages, fils d'un fabricant de voitures

hippomobiles et d'une mère qui tenait un petit magasin d'articles de pêche. C'est d'un désir d'intensité que lui provient cette quête connue sous ce nom, « outrenoir », une peinture qui, au-delà de la distinction des couleurs, crée « une rupture d'un autre type : son espace réel syncope, isole l'espace et le rythme propre à chaque panneau ».

Autrement dit, l'outrenoir, par des stries et aplats, travaillés à même la toile, produit des variations qui reflètent différemment la lumière. En rupture avec le monochrome classique, l'outrenoir émet une clarté mystérieuse et croisée. Comme dans la société humaine, les différences de texture produisent sur le tableau des variabilités lumineuses, et donnent au monde ses rythmes, ses dynamismes, ses singularités. Et, dans le tableau de Soulages, quand le regard se déplace, la répartition des ombres et de la clarté se modifie, balançant entre l'obscurité et la lumière.

Il y a, chez Soulages comme dans la vie, une instabilité du rapport entre le réel et le sujet, entre l'espace et le temps, entre le regard et le lieu de l'existence, comme une relation complexe entre la toile en elle-même et la salle d'exposition où elle est installée. De cette instabilité, à même la matérialité de la toile, naissent le rythme, la lumière et l'espace : « De cet ensemble, dimension, états de surface, direction des traces, opacités, transparences, matité, reflets de la couleur, etc. dépendent la lumière, le rythme, l'espace de la toile et son action sur le regardeur », précise Pierre Soulages lors d'un entretien.

L'outrenoir, par la matérialité de la toile, renverse les proportions, bouleverse les hiérarchies et renverse l'ordre établi entre l'espace intérieur et le monde extérieur. Il en est de même avec l'outrerythme. Par « outrerythme », nous pourrions désigner la possibilité ou la tentative, pour l'individu, non seulement d'inventer son propre tempo, à partir du rythme-relation qu'il parvient à établir entre sa temporalité intime et l'ensemble des cadences sociales, mais aussi de contester les rythmes en place et d'engager une politique des rythmes.

Face à l'accélération des flux – économiques, numériques, cybernétiques –, l'outrerythme est un défi : par-delà le rythme imposé, par-delà les contraintes pressantes et les tensions sociales qui pèsent sur l'ensemble des citoyens, il s'agit de reconquérir le temps et de réinventer la durée. Comment y parvenir ?

La reconquête du temps se heurte à une difficulté. Le présent – de l'existence, du travail, des loisirs – se dissout entièrement dans l'instant. Nous vivons tous la violence de ce paradoxe : notre monde est en perte de vitesse parce qu'il voue un culte à l'accélération.

Le vertige de l'aliénation qui en résulte est notre lot quotidien. Il nous soumet à la théologie de la vitesse, à la divinité de l'instantanéité et à la

frénésie de l'interactivité permanente. Telle est la thèse défendue par Zygmunt Bauman, qui évoque un nouveau malaise dans la culture : la liquéfaction de la société profondément individualisée et instantanéisée produit de la tristesse, de la démotivation, du doute. « L'incertitude est le poison des liens interhumains contemporains », écrit-il. Jean Baudrillard partage également ce diagnostic, lorsqu'il évoque la perversion des temporalités : « Accélération, courants et turbulences, autoalimentation et effets chaotiques. » C'est de même la thèse portée par Paul Virilio : la vitesse illimitée est à l'origine de la dromocratie. Le pouvoir est aux mains de ceux qui accélèrent et vont vite. Le philosophe dénonce ce culte insensé et fait ce constat pessimiste : l'illimité de l'instant désaccorde l'individu de lui-même et le pousse vers le chaos.

L'être humain a perdu son tempo fondamental. Il souffre de discordance, d'épuisement et de surmenage. Urbaniste de formation, Virilio imagine, dans son essai de 2010 intitulé *Le Grand Accélérateur*, la création d'« un grand ministère de l'*Aménagement du temps* et de ses rythmes vitaux », pour ralentir le rythme.

Face au pouvoir du « toujours-plus-vite », folie de l'accélération sociétale, forme de violence moderne, comment le sujet humain peut-il se libérer des cadences infernales qui lui sont imposées ? Trouver son outrerythme personnel est une étape vers une plus grande autonomie, tant de l'individu que du corps social. Les étapes d'une libération intime nous mettent sur la voie d'une vie épanouie. Elles passent par un sursaut *hors du commun*, puis par un investissement *vers un autre commun*.

Pour que le rythme intérieur, ou tempo à soi, devienne effectif politiquement, encore faut-il pouvoir s'échapper de ses entraves, changer l'ordre des choses et dépasser une situation douloureuse ou insupportable. Encore faut-il *s'engager, s'émanciper, se libérer*. L'outrerythme permet de dire ce mouvement volontaire et spontané par lequel l'humain refuse sa condition, adopte un tempo tout en variations, susceptible de changer le réel mais également de modifier son rythme à soi.

Spartacus

La première émancipation par l'outrerythme politique relève d'un acte militant, porté par une figure historique. Sa nouveauté rythmique marque une rupture dans la chaîne des événements. Elle passe par un arrachement d'avec ses déterminismes et consiste à porter en soi l'esprit de révolte.

L'outrerythme politique est à l'image de Spartacus, esclave rebelle et

gladiateur insurgé. En 73 avant Jésus-Christ, aux pieds du Vésuve, il fait trembler l'Empire romain en résistant aux légions militaires. Spartacus est un Thrace, et donc un barbare aux yeux des Romains et des Grecs. Alors que Rome et Athènes, berceaux de la démocratie antique, usent et abusent du système esclavagiste, Spartacus devient le héros quasi mythique de la troisième guerre servile.

Annonciatrice des jacqueries du Moyen Âge, voire de la Commune, la guerre déclenchée et menée par Spartacus influence grandement les idées de Marx, lecteur des *Guerres civiles à Rome* d'Appien. La mythologie politique incarnée par ce gladiateur eut des conséquences sociales et culturelles diverses. Elle influença, des siècles plus tard, aussi bien les olympiades prolétariennes que l'utopie kolkhozienne ou la fondation des premiers kibboutz en Israël.

Parmi les penseurs du XXe siècle, le philosophe écologiste André Gorz, qui a beaucoup réfléchi au sens de la vie et du travail, va le premier relier syndicalisme et écologie politique. Ses travaux déploient une réflexion sur l'autonomisation et la libération des individus. Ses idées sur l'émancipation du sujet – rendre à l'humain toute sa place – pourraient trouver dans le cas de Spartacus un événement précurseur illustrant la *praxis* émancipatrice. Au fondement de l'analyse de la société, Gorz trouve en effet plusieurs facteurs de *sursaut rythmique* ou de ce que nous appelons *outrerythme* : la liberté, l'émancipation, le sujet autonome et la démocratie autogestionnaire.

Symbole de l'unité retrouvée au sein d'hommes qui ont la lutte en partage, Spartacus est aussi un paradoxe : la singularité disparaît au profit du groupe. Il a fondu son tempo propre dans le rythme commun. La mise en partage des rythmes reconstitue par son geste un ensemble anonyme, solidaire, autonome et volontaire. Les rythmes s'unifient en un tempo unique et provisoire. Le nom même de Spartacus devient un étendard. Il est interchangeable, car il est le nom de tous.

Une scène du film de Stanley Kubrick (1960) illustre bien cette indistinction des noms et des corps : vers la fin, les esclaves résistent encore, malgré le massacre de nombre d'entre eux. Les survivants sont pris en tenaille par les légions romaines. Finalement victorieux, le général Crassus se dresse devant la foule des futurs vaincus, où il cherche Spartacus, qu'il ne connaît pas. Démasquer le héros rebelle, symbole qui défie l'ordre politique, c'est définitivement signer la victoire écrasante des Romains.

Soudain, au moment où le chef des révoltés est prêt à se dénoncer, pour épargner la crucifixion des derniers de ses camarades, le premier esclave assis à sa droite sur la colline, Antoninus, joué par Tony Curtis, se lève. Défiant alors les Romains, Antoninus s'exclame à haute et intelligible voix : « Je suis

Spartacus ! » Puis un autre, le personnage à la gauche de Kirk Douglas, se lève à son tour, et répète la même phrase : « Je suis Spartacus ! » Petit à petit, toute l'assemblée se dresse devant Crassus et chacun s'appelle Spartacus. Cette scène, émouvante et ô combien politique, met en valeur la solidarité par le nom, illustrant à l'écran le sens de l'égalité de fait, vécue en situation, incarnée par cette mise en commun des rythmes ici réunis sous un seul patronyme.

L'expression est partagée par le groupe. Chacun dit « Je suis Spartacus ! » et répète cette phrase anonymement. En effet, à part Antoninus, le spectateur ne connaît pas le véritable nom des autres esclaves. La répétition opère un brouillage entre le « je » et le « nous ».

Pour retourner l'humiliation contre l'adversaire romain, qui souhaitait punir les esclaves et obtenir d'eux qu'ils trahissent leur chef, l'expression « Je suis Spartacus ! » montre combien la langue seule peut être subversive. « Je suis Spartacus ! » signifie ici *Nous sommes tous égaux* et *Chacun est à la fois son propre chef et le chef du groupe*. Le nom du chef des esclaves, par sa répétition, devient à lui seul un discours de révolte.

La puissance des mots fait se lever les corps blessés. Meurtris et soumis, les esclaves se révoltent, non plus par les armes, mais par les paroles. L'esclave, celui qui a perdu jusqu'à son nom, retrouve ici une identification collective et une compétence sociale. Affirmant « Je suis Spartacus », les gladiateurs et prisonniers en révolte retrouvent une légitimité face à l'autorité. L'individu dépossédé de paroles et de liberté subvertit le discours de l'adversaire : de son geste de soumission, il en fait un discours d'affirmation.

Se dégage ici une théorie du langage et de la signification. La parole performative « Je suis Spartacus ! » produit des effets sociaux : elle crée un groupe à égalité, autour d'un nom-totem, porteur de signification politique. La scène du film de Kubrick invente un lieu de parole inédit, non pas sur l'agora, réservée aux débats des aristocrates, mais sur une plaine. Là se crée une parole inédite, où des êtres démunis peuvent ultimement déployer leur puissance d'agir : en se baptisant ainsi, les esclaves témoignent de leur force de résistance et rendent possible un acte de discours totalement insurrectionnel.

Le film *Spartacus* invite à réfléchir à la performativité du langage, et à la capacité de se saisir d'un nom pour en faire un geste politique. Les travaux de certains philosophes vont dans ce sens : de *Ce que parler veut dire* de Pierre Bourdieu (1982) à *Excitable Speech* de Judith Butler (1997), jusqu'au plus récent *Quand dire, c'est vraiment faire* de Barbara Cassin (2018).

Dans l'histoire politique des sociétés humaines, l'outrerythme permet de penser les conditions d'émancipation, hors des chaînes et des cadences

aliénantes.

Toussaint Louverture

La dynamique de l'émancipation est à l'œuvre aussi dans l'action politique de libération menée par Toussaint Louverture, figure majeure de contestation du pouvoir colonial et de la tyrannie occidentale. Il est le héros du combat pour la délivrance des esclaves et la sortie du peuple hors des plantations. Il lutte contre la domination et la soumission imposée à Saint-Domingue. Son combat permet à Haïti d'être proclamée, en 1804, le premier État indépendant de l'histoire coloniale.

L'action radicale de Toussaint Louverture renoue avec un imaginaire politique, dont les traces dispersées subsistaient dans les mémoires. À cet égard, en regroupant les anciennes traditions haïtiennes avec les racines créoles et africaines, son projet politique se connecte aux rythmes oubliés de l'histoire. Parce que Toussaint Louverture a une vision plurielle du monde, il croit en une union possible de la diversité des cultures des Amériques.

Né esclave en 1743, originaire de la plantation Bréda, près du Cap-Français, Toussaint Louverture est le petit-fils du roi des Aradas, du peuple du Dahomey, au Bénin. Esclave, domestique puis cocher, Toussaint Louverture est affranchi et devient conseiller, médecin et enfin militaire. Par son courage et ses talents de stratège, il mène l'insurrection des esclaves de Saint-Domingue contre les colons blancs en 1791, signant la lettre des révoltés de 1792. Il obtient l'abolition de l'esclavage à Saint-Domingue et la liberté du peuple en 1793.

L'assemblée de la Convention vote le décret officiel d'abolition de l'esclavage en 1794. Nommé général des armées françaises, Toussaint Louverture combat les Anglais et les Espagnols en 1795. Il obtient également l'autonomie complète de Saint-Domingue et, en 1801, rédige même la Constitution de l'île. Malheureusement, Napoléon Bonaparte réaffirme l'ambition coloniale de la France, rétablit l'esclavage en 1802 et envoie une armée de 25 000 soldats restaurer l'ordre ancien contre la société libérée par Toussaint Louverture.

Trahi, capturé, déporté dans une prison dans le Jura, Toussaint Louverture est emprisonné au fort de Joux, où il meurt en 1803. Malgré la mort de son héros libérateur, l'île continue son combat pour se délivrer de la domination coloniale. La guerre civile débouche sur la victoire des insurgés : l'ancienne colonie déclare son indépendance le 1er janvier 1804. C'est à cette date qu'elle devient Haïti.

Homme des Lumières et de progrès, Toussaint Louverture a souhaité la construction d'une société multiple, plurielle et créolisée, qui dépasse l'antagonisme entre communautés. Rejeter les Blancs d'Haïti serait selon lui une folie, un non-sens. Il veut combattre toute idée de ségrégation, qui lui semble dangereuse, et propose donc aux anciens colons de rester. Comme le fera plus tard Nelson Mandela, dans un autre contexte, en Afrique du Sud : après l'abolition des dernières lois ségrégationnistes de l'apartheid en juin 1991, Nelson Mandela, élu président de l'Afrique du Sud en mai 1994, souhaite construire avec ses anciens adversaires blancs l'économie d'un pays gangréné par la pauvreté, la misère et le racisme.

L'imaginaire politique de Toussaint Louverture instaure une rupture dans les actes et les discours. Symbole de l'unité, sa parole postcoloniale est un langage qui combine les mots français, africains et *kreyòl*. Il fait d'un pays créolisé la première république sortie des chaînes de l'esclavage. Hors des conventions traditionnelles repliées sur elles-mêmes, comme autant de barrières qui enferment, l'idéal visé par Toussaint Louverture est en réalité celui d'un *État outrerythmique*, ouvert, pluriel et libre.

Contre l'absurdité des contraintes socio-rythmiques imposées, un individu peut, librement, décider d'enfreindre les règles. Son tempo devient celui d'une prise de risque, capable de bouleverser les ordres et les hiérarchies d'un monde souvent violent, injuste et inégalitaire.

Hors des places habituelles, attribuées à telle ou telle personne, l'engagement d'un nouveau mouvement outrerythmique s'oppose aux cadences normatives et, surtout, préside à une nouvelle vision politique de la société. L'outrerythme se nourrit de l'utopie et de l'impossible.

Ce geste politique vient brusquement interrompre une répétition ordinaire absurde. Qui est réellement capable de saisir l'incohérence violente et banale qui nous entoure, et de surmonter les limites et les barrières qu'elle nous impose ? Les habitudes, injustes mais courantes, enferment nos perceptions dans des schémas préfabriquées et formatés. Au fur et à mesure, les êtres humains sont devenus insensibles à la liberté de leurs propres rythmes. Ils ont perdu le sens de la vérité et leur capacité de s'indigner.

Le rythme de la citoyenneté ordinaire s'enferme alors dans l'absurdité des rythmes communs. Le temps organisé et singulier, calé et ordonné, n'est plus spontané ni libre. Il obéit à des logiques contraignantes, violentes, dérangeantes, sans que le sujet politique puisse s'en rendre compte. Pour sortir d'une rythmicité absurde, il faut s'inspirer d'un modèle ou d'une action *extra-ordinaire*, et s'en servir comme électrochoc, élément déclencheur.

Rosa Parks

L'un de ces modèles s'est manifesté le 1er décembre 1955, lorsqu'une couturière de la ville de Montgomery, dans l'État d'Alabama aux États-Unis, décida de ne pas suivre les règles racistes de son pays. Par ce geste de protestation et de contestation, cette figure héroïque exprima sa liberté outrerythmique.

Ce jour-là, Rosa Parks refuse d'obéir au conducteur du bus qui lui demande de céder sa place à un Blanc et de s'asseoir au fond du véhicule. Aussitôt arrêtée et conduite au poste de police, elle est inculpée pour son geste de désobéissance et jugée pour violation du chapitre VI de la section 11 du Code de la ville de Montgomery justifiant légalement la ségrégation.

Libérée par Edgar D. Nixon, un employé-porteur de la compagnie des wagons-lits de train Pullman et président de la section de Montgomery de la National Association for the Advancement of Colored People (NAACP), qui lui paie sa caution, Rosa Parks symbolise la lutte pour l'égalité contre le racisme. Le lendemain de son arrestation, un gigantesque boycottage des transports en commun a lieu, annoncé dans la presse et inscrit sur les murs de la ville. Rosa Parks devient une figure pionnière du mouvement pour les droits civiques.

Formée par son grand-père maternel, qui lui fait lire les écrits fondateurs de Marcus Garvey, Rosa Parks est déjà une militante aguerrie. Elle s'engage une première fois pour défendre Recy Taylor, enlevée en septembre 1944 à l'âge de 24 ans par six hommes blancs qui la violent. Rosa Parks entre en résistance : le jury, composé de Blancs, ne condamne pas les agresseurs de Recy Taylor. Elle en conclut que les tribunaux du sud des États-Unis sont racistes et ne rendront jamais la justice correctement.

Alors, par solidarité avec Recy Taylor, de nombreuses femmes refusent de se taire et dénoncent publiquement leurs bourreaux et leurs agresseurs. Rosa Parks veut donner la parole aux militantes. Dans un contexte politique difficile, elle réussit à créer un activisme féminin, qui défend l'intégrité du corps des femmes, dans la rue, au travail ou à l'école. Il faut, pour cela, intervenir dans la presse et mobiliser les médias. Petit à petit, le groupe formé autour de Rosa Parks grandit et touche davantage de personnes, notamment au moyen d'une campagne d'informations sur la ségrégation aux États-Unis.

Grâce à Rosa Parks, une ville entière change ses habitudes. Les conséquences de son engagement affectent même les rythmes de la circulation : les transports ne fonctionnent plus comme ils devraient. Pendant l'année 1956, plusieurs femmes de ménage ou ouvrières africaines-américaines modifient aussi leur rythme journalier. Elles refusent désormais

de prendre le bus. Pour se rendre au travail ou au marché, elles privilégient la marche ou le covoiturage. Ce boycottage a considérablement bouleversé les habitudes de tout le monde, faisant de Montgomery, avant Selma ou Detroit, un laboratoire politique.

L'action de Rosa Parks réunit quatre mouvements engagés. Le premier, le NAACP, apporte aussitôt son soutien à Rosa Parks et organise le boycottage des bus pendant 381 jours. Le combat se révélera efficace : la ségrégation raciste des passagers dans les transports publics de la ville prend fin au bout d'un an, le 20 décembre 1956. Le second, le Montgomery Improvement Association (MIA), est créé au moment du procès de Rosa Parks. Il confère une portée nationale à la lutte contre la ségrégation raciale aux États-Unis, et rejoint l'action de Martin Luther King. Le troisième, le Southern Christian Leadership Conference (SCLC), insiste surtout sur la dimension pacifique du combat. Le mouvement expérimente l'avancée des droits civiques pour lutter de façon non violente. Le quatrième et dernier groupe militant est la Women's Political Council (WPC), fondée en 1946 et dirigée par Jo Ann Robinson. Organisatrice du boycottage, cette dernière réussit à convaincre les ouvrières, les cuisinières et les blanchisseuses de faire chaque jour pendant plus d'un an des dizaines de kilomètres à pied, sous la pluie parfois, pour ne pas avoir à emprunter les bus locaux.

D'abord action de terrain, quotidienne et à long terme, mis en mouvement par le coup d'éclat de Rosa Parks, le militantisme féministe est lancé. Il montre peu à peu son efficacité et sa persévérance. Grâce au courage de milliers de femmes africaines-américaines, anonymes, souvent occupées à des tâches subalternes ou à un travail ingrat, les rythmes – politiques, urbains, sociaux – sont bouleversés.

Ensemble, les quatre mouvements réunis par le combat de Rosa Parks ont impulsé un nouveau rythme à la société. Leur association bouleverse le sens des priorités, la hiérarchie entre l'action locale, souvent déconsidérée, et l'engagement national, davantage mis en avant et porté par l'action politique. C'est cette dimension politique que souligne notamment Angela Davis dans son essai fondateur *Femmes, race et classes*. À titre personnel, Rosa Parks change aussi son rythme de vie. Elle quitte Montgomery et s'installe à Detroit en 1958 où elle espère donner une autre portée à son combat. Cette femme courageuse incarne pour toujours la journée du 1er décembre 1955.

Simone Veil

Le sursaut outrerythmique, ou par-delà les rythmes ordinaires, se traduit,

on le voit, par l'émancipation sociale et politique. Cette libération peut passer aussi par une démarche pénale et juridique, qui consiste à affirmer les droits humains et à défendre le progrès collectif. Les décisions pénales, judiciaires et législatives participent de la construction du mouvement social d'émancipation, comme autant de grandes étapes de l'aventure humaine.

S'appuyant sur un autre rythme, celui des tribunaux et des parlements, s'aidant d'un nouvel usage des décisions de justice, les décrets du droit et de la loi permettent d'affirmer ou de confirmer des libertés.

Tout au long de l'histoire, notamment en France, les rythmes sociaux et sociétaux furent marqués par de profondes avancées, très différentes, sur le terrain législatif : le droit de grève (1864), les allocations familiales (1918), les conventions collectives du Front populaire (1936), le droit de vote aux femmes (1945), la Sécurité sociale (1945), le droit à l'avortement (1973), l'assurance vieillesse (1975), l'abolition de la peine de mort (1981), la loi sur le colonialisme comme crime contre l'humanité (2001), la réforme économique des 35 heures (2002) ou plus récemment le mariage pour tous (2013). Autant de progrès qui, parfois, se trouvent freinés et limités par un conservatisme, contraire au sens de la démocratie.

Sur le terrain du droit des femmes, sujet central de l'émancipation sociale, l'exemple des Etats-Unis nous montre un pays souvent en proie à la tourmente : en mai 2022, la Cour suprême envisage d'accorder à différents États américains la possibilité d'interdire l'interruption volontaire de grossesse (IVG), alors que ce droit est garanti à l'échelle fédérale.

Des rythmes réactionnaires entendent revenir sur les acquis de l'histoire. Cinquante ans après la décision d'autoriser l'IVG (l'arrêt historique de janvier 1973), comment protéger les avancées démocratiques et garantir le respect du corps des femmes ? Face à ces dangereuses tentatives de régression, 450 cortèges manifestent à travers le pays le samedi 14 mai 2022. Le même jour, 20 000 personnes se rassemblent sur les marches du Capitole à Washington.

La journée de mobilisation nationale pour le droit des femmes aux États-Unis est le signe d'une protestation sociale de grande ampleur : le refus de la mise au pas du corps féminin, le rejet de la soumission des femmes au diktat conservateur et réactionnaire. La suppression de l'arrêt « Roe *versus* Wade » (la Cour américaine avait statué en 1973 pour que les femmes enceintes aient le droit d'avorter pendant les trois premiers mois de leur grossesse) reviendrait à lever un verrou constitutionnel. Ce serait engager un grave retour en arrière. Pour stopper la marche démocratique, une antipolitique, fondée sur une rengaine rythmique, est à l'œuvre dans de nombreux pays. La protection constitutionnelle du droit à l'avortement est potentiellement en

danger. Les juges conservateurs et antiféministes ont un pouvoir puissant à la Cour suprême américaine, comme le montre *L'Affaire Pélican* (1993), le film d'Alan J. Pakula.

Contrairement à ce qui s'est passé aux États-Unis, en France le combat des femmes pour la maîtrise de leur fécondité a été mené sur un terrain différent. Plaider pour la liberté de l'avortement et pour la légalisation de la contraception a mobilisé dans notre pays plusieurs générations de femmes engagées : gynécologues, psychiatres, assistantes sociales, infirmières, avocates, écrivaines, journalistes, femmes politiques et mères de famille. Issues de différents horizons culturels ou classes sociales, elles sont ouvrières, dames de la bourgeoisie, femmes prolétaires, étudiantes ou figures intellectuelles.

Face à l'assaut des conservateurs, l'alliance des militantes pour s'accorder sur le même rythme de revendications permet une avancée décisive, dans la vie quotidienne de millions de femmes, d'enfants, d'hommes et de familles. Ce sont surtout les lois Neuwirth (1967) et Veil (1975) qui apportent ce changement radical sur le plan légal, social, médical, culturel, politique. Il faut saluer ici le courage du député Lucien Neuwirth, engagé pour la législation de la contraception, de la doctoresse Marie-Andrée Lagroua Weill-Hallé, gynécologue et fondatrice du mouvement « La Maternité heureuse » en 1956, à l'origine du planning familial, qui a permis d'alerter sur la situation tragique vécue par des milliers de femmes, et, bien sûr, de Simone Veil, qui a mené le combat pour obtenir une loi de dépénalisation de l'avortement.

L'engagement de Simone Veil pour l'émancipation des femmes et l'interruption volontaire de grossesse (IVG) a eu lieu dans un contexte difficile et face à des députés hostiles. Le 26 novembre 1974, la nouvelle ministre de la Santé et mère de trois enfants décide de monter prendre la parole à la tribune de l'Assemblée nationale. Alors que, chaque année en France, 300 000 femmes avortent clandestinement, dans des conditions précaires, risquant par là une peine de plusieurs mois de prison, Simone Veil entend défendre le projet de loi pour légaliser l'IVG. Devant une assemblée presque exclusivement composée d'hommes, le discours de la future présidente du Parlement européen commence par ces mots : « Pourquoi donc ne pas continuer à fermer les yeux ? » Plus loin, elle ajoute : « Aucune femme ne recourt de gaîté de cœur à l'avortement. Il suffit d'écouter les femmes. C'est toujours un drame. »

Grâce à l'engagement politique et à la volonté personnelle de Simone Veil, la vie intime et professionnelle, associative et syndicale des femmes, se trouve bouleversée. L'indépendance acquise par les Françaises, grâce à la pilule contraceptive, transforme l'opinion et les mentalités. Un profond changement

de société fut alors engagé. Signes de l'outrerythme, par la sortie libératrice hors des conventions habituelles et par la volonté de rompre culturellement avec des normes injustes, la légalisation de la contraception et le droit à l'avortement permettent à la société d'avancer et de se construire autrement.

« À partir des années 1970, le féminisme est un féminisme du corps », explique l'historienne Michelle Perrot dans *Le Temps des féminismes*, avant de conclure : « La contraception et le droit à l'avortement ont permis aux femmes de passer de l'enfant subi à l'enfant désiré : un changement majeur, que l'invention de la pilule a rendu possible. Ce contrôle des naissances libère la sexualité : une révolution pour les femmes, devenues maîtresses de la procréation. » Ce changement de rythmes dans leur vie, par la maîtrise du corps et le choix de la maternité, a bel et bien donné aux femmes leur place dans la société.

George Floyd

Ces rythmes de la démocratie peuvent aussi être mis à mal par les violences policières. Contraindre, tourmenter et maltraiter les sujets participent d'un investissement politique des corps par l'ordre et la répression. Ce système de contrôle, tributaire de processus politiques et techniques, judiciaires et médicaux, s'incarne dans des institutions et des stratégies, avec une spécificité : la gouvernementalité s'impose par une mise en ordre de l'espace public et social. Pendant des siècles, l'ordonnancement politique s'est concentré sur les corps, les gestes, les comportements, les habitudes, les paroles, les manières de vivre, d'aimer, de se déplacer. Du pouvoir pastoral à la raison d'État, les modes de surveillance et de contrôle des corps sont mis en place par le biopolitique, explique Michel Foucault dans *Surveiller et punir* (1975), *Sécurité, territoire, population* (1978) ou *Du gouvernement des vivants* (1980).

Le contrôle des rythmes par la violence policière montre que les corps sont régulièrement maltraités, violentés comme des objets, détruits comme des choses. Lorsque naît le mouvement « Black Lives Matter », les manifestations pacifiques contre la discrimination raciale conduisent à une mobilisation sans précédent et à une vague de contestations à travers le monde. Ce mouvement affirme que, pour se dégager de l'étreinte d'un régime politique répressif, les corps doivent être reconnus comme libres et autonomes.

Après le meurtre de ce jeune homme par les forces de l'ordre, le 25 mai 2020 à Minneapolis, le pays est saisi de secousses sociales et militantes. Portées d'abord par la jeunesse africaine-américaine, les allures inédites d'une

nouvelle marche politique apparaissent, contre le racisme d'État et les violences policières. Les rythmes de la respiration ont cessé pour George Floyd, pendant 9 minutes et demie d'agonie. Sa poitrine fut compressée et écrasée sur le sol, sous le genou d'un policier. L'émotion qui en résulta fut planétaire. L'espace public fut sidéré par cet assassinat raciste. Les rythmes de la rue ont immédiatement symbolisé le rejet de cette emprise de la haine sur le corps des individus. Les manifestations battent le pavé en sa mémoire, pour dénoncer les injustices et les terreurs policières. « I can't breathe », peut-on lire sur les pancartes, improvisées dans la rue par les jeunes manifestants, reproduites partout dans le monde, en solidarité avec l'homme assassiné.

Contre la haine raciste et la terreur politique, de jeunes femmes engagées, Alicia Garza à Oakland, Audrey Boateng à Hambourg ou Chelsea Miller à New York, réinventent l'action non violente. Elles font entendre la voix d'un autre rythme collectif, nécessaire et innovant.

***

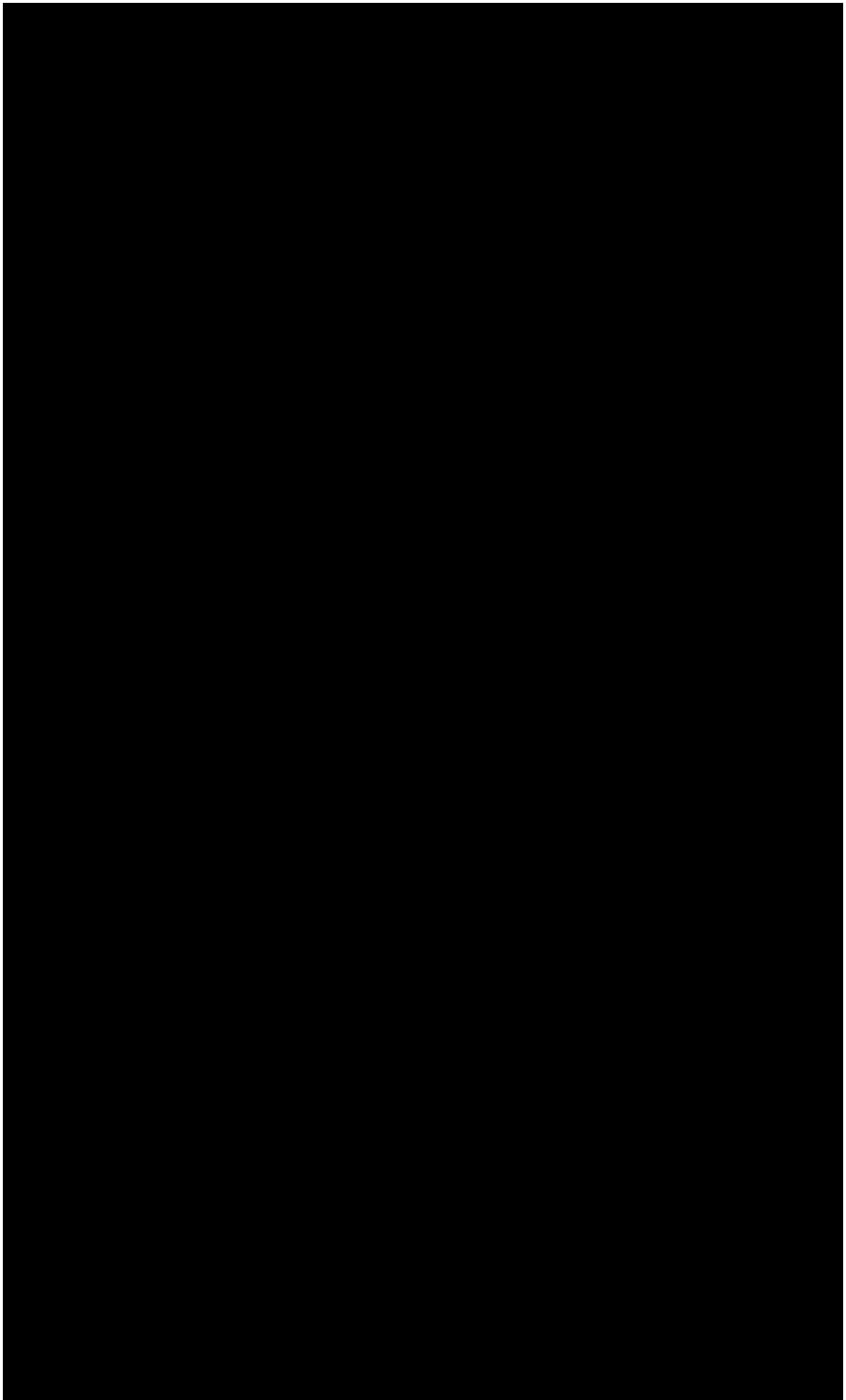
Affirmer qu'un groupe de sujets existe, qu'il occupe l'espace et s'obstine à vivre, qu'il invente ses propres rythmes d'expression, voilà bien un événement politique majeur. Une mise en commun effective de rythmes singuliers, le rassemblement de femmes et d'hommes volontaires incarne une revendication, une reconnaissance et un projet. Si le rythme seul est vulnérable, la conjugaison de rythmes marque une persistance et une résistance. Il ne s'agit pas automatiquement d'un rythme collectif. Il peut s'agir, tout simplement, de rythmes-relations réunis pour former une dynamique provisoire et momentanée. Minorités sexuelles ou mobilisations étudiantes, solidarité aux sans-abri ou aux migrants, lutte pour le mouvement des droits civiques et la reconnaissance des Africains-Américains, la cohabitation de proximité peut être source de soutien, de joie, d'entraide, comme elle marque une rupture, un choc, un changement de société.

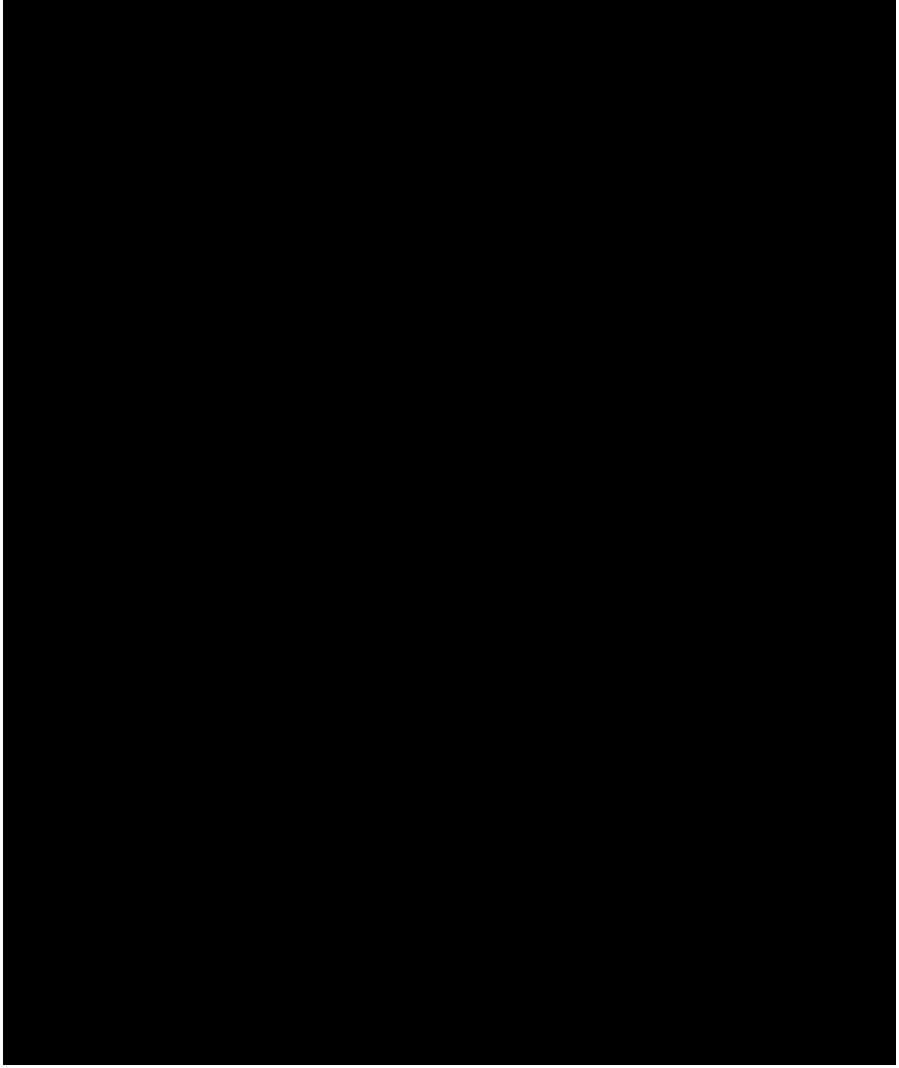
Dans sa théorie critique de la performativité, pour dégager des capacités d'agir et de résistance, la philosophe Judith Butler pose la question : « Qu'est-ce qui tient les corps ensemble ? » Elle poursuit sa réflexion, en expliquant que les êtres exclus de la pluralité et du langage politique peuvent retrouver des possibilités d'agir. L'action corporelle, le geste et le mouvement peuvent reconfigurer ce qui sera public et ce qui sera l'espace du politique.

Ces cinq figures politiques, Spartacus, Toussaint Louverture, Rosa Parks, Simone Veil et George Floyd, symbolisent l'émancipation politique : contre l'échec ou la défaite, face au désespoir et à la violence, devant l'humiliation ou l'abandon, l'être humain peut trouver dans la lutte commune une solidarité.

Mettre son tempo au service des rythmes partagés, malgré le risque, le danger et les menaces.

Les derniers mots de Camus, dans *L'Homme révolté*, en appellent à une fraternité lucide, généreuse et audacieuse, « pour partager les luttes et le destin communs ». L'action sans quête de justice n'a pas de sens, parce que l'esprit de révolte est inséparable de la grandeur d'âme.





CHAPITRE III

Le grand orchestre du monde

> « Roy, votre pouls est très rapide. Nous avons quelques inquiétudes à propos de vos biorythmes. Il faudra régler cela avant que vous puissiez rentrer sur terre. »
>
> À propos du personnage de Brad Pitt,
> dans le film *Ad Astra*

L'être humain a toujours la possibilité de réinventer son tempo. Il en possède l'énergie, la force vitale et peut ainsi redonner souffle et cohérence à son existence.

Partant des rythmes intérieurs, biologiques et physiques, une reconnexion à la nature devient alors possible. Être à l'écoute de la biodiversité et de ses rites, du mouvement des plantes à l'organisation d'une ruche d'abeilles, de la vie des chimpanzés ou des bonobos, avec qui nous partageons 96 % de notre ADN et surtout une même constitution socio-émotionnelle, au chant des oiseaux… Les rythmes de la nature permettent une critique du mode de fonctionnement de notre société. La dynamique même du vivant offre un prisme pour prendre du recul avec nos prétentions et ouvre à l'écoute d'un autre rythme, celui de nos interdépendances avec les mondes du vivant. Un lien se crée entre l'existence intérieure (tempo à soi) et la nature en mouvements (les rythmes extérieurs, autour de nous).

Une technique médicale révolutionnaire vient d'être mise au point, dans un laboratoire de Toulouse, pour améliorer le traitement des arythmies cardiaques. Appelée « électroporation », elle permet, par impulsions et vibrations, de faire des petits trous dans la membrane d'une cellule malade afin de la rendre perméable, et ainsi de faciliter l'échange de molécules entre l'intérieur et l'extérieur de la cellule cancéreuse.

Les médecins rythmologues disposent désormais d'une énergie d'ablation pour cibler le tissu cardiaque pathologique, sans risquer de toucher les organes sains adjacents.

Cette nouvelle méthode rappelle l'étroitesse du lien qui unit l'extérieur et l'intérieur (d'un corps, d'une cellule, d'un individu). Le rythme sanguin, le désir sexuel ou le battement vital du cœur sont de cet ordre.

La fluidité première et l'énergie circulatoire vont ensuite de la matière à l'âme, expliquaient jadis les médecins philosophes, parce que les flux fondent également une relation d'unité entre corps et esprit. Le rythme physique n'est donc pas séparé de l'énergie psychique. Cette dimension organique est l'une des grandes dimensions du rythme. Elle est première, primordiale, car elle constitue le moteur même du vivant.

Le corps et l'alimentation

La majorité des gestes que nous faisons ordinairement ne dépendent pas directement de notre volonté. Ils s'inscrivent dans les automatismes qui rythment nos journées. Dans la vie de tous les jours, ces contraintes rythmiques sont à la fois normatives et collectives, habituelles et individuelles.

Peut-on se dérober aux mouvements contradictoires de la vie moderne ? Sous le poids des normes, les habitudes se bousculent, et l'individu cherche à s'en dégager. Parfois, l'existence elle-même s'en charge : des imprévus fissurent la routine bien ancrée et brusquent le calendrier établi. Mais est-ce bien la meilleure manière d'échapper aux normes dominantes ?

Il arrive que les vibrations humaines se brouillent. Face aux incidents, accidents ou contretemps, les cadences se rompent ou se modifient. Cette rupture n'offre pas nécessairement répit et soulagement. Dans l'existence ordinaire, les tracas quotidiens révèlent de petites dramaturgies singulières, auxquelles nous sommes obligés de nous adapter sans cesse. « Aller à son rythme » ne va pas de soi. La scène sur laquelle nous vivons se joue au rythme de la syncope, que nous expérimentons chaque jour.

Pierre Bourdieu, dans *Esquisse d'une théorie de la pratique*, réfléchit notamment aux relations entre la contrainte des rythmes sociaux et l'inscription de ces rythmes culturels dans une naturalité qui leur donnerait poids et légitimité : « Observer les rythmes collectifs, c'est se conformer à l'ordre du monde […] vivre conformément à la nature, c'est-à-dire à la nature rythmée par la coutume. »

Considérons par exemple, parmi les gestes les plus ordinaires, les plus simples et les plus naturels, ceux que nous faisons pour nous alimenter. Même

si choisir sa nourriture est affaire personnelle, notre régime alimentaire est en permanence perturbé. Il faut donc se mettre à l'écoute des rythmes de son propre corps. Et la nourriture en est l'exemple le plus évident.

Cette dimension nutritionnelle est essentielle, puisqu'elle montre que, derrière la *socialisation* des rythmes, et leur contrainte, il existe aussi une *nature* des rythmes. Les analyses que livre Claude Lévi-Strauss dans *Le Cru et le Cuit* ou *L'Origine des manières de table* ont permis de mettre au jour, sous les comportements culinaires ou les habitudes alimentaires, des codes cosmologiques et naturels.

Or, sous prétexte d'améliorer notre santé, les conseils nutritionnels modifient notre regard sur les manières de se nourrir. En peu de temps, depuis une initiative née en Angleterre en 2014, le *veneguary* (qui désigne le mois de janvier végan) fait son apparition en France : tester le végétalisme ou le véganisme, pendant le premier mois complet en janvier. Un changement de société se prépare : 51 % des Français sont prêts à devenir véganes pour protéger la vie animale et 41 % pour des raisons environnementales. De plus, 43 % des Français acceptent de tester les nouveaux ersatz à base de protéines végétales.

Mais changer d'habitudes alimentaires ne résulte pas toujours d'un libre choix : durant la même période, une autre forte perturbation a touché les ménages français. Alors que les dérèglements socio-économiques liés au Covid-19 semblent s'éloigner peu à peu, une déflagration soudaine frappe l'Europe : la tragique guerre en Ukraine et ses conséquences sur l'ensemble du continent. Depuis le 24 janvier 2022, 3 Français sur 4 ont changé leur rythme de consommation et n'ont plus les mêmes facilités pour obtenir les produits de première nécessité. L'inflation et la baisse du pouvoir d'achat rendent inaccessibles certains produits d'usage quotidien : prix des matières premières, pain ou lait, coût de l'énergie. Une déflagration imprévue – la guerre – a provoqué de nouvelles contraintes. Des mesures drastiques ont entraîné des conséquences sur les revenues et sur le porte-monnaie des ménages.

Les liens entre la rythmicité naturelle (se nourrir) et la rythmicité socio-économique (changer ses habitudes), on le voit, sont complexes. La dimension subjective de nos mouvements – « aller à son rythme » – plie sous le poids des circonstances, mais aussi des normes : ces normes sont des habitudes anciennes et ancrées, ou de nouveaux impératifs imprévus. Une cyclicité ou une périodicité serait donc à l'œuvre en la matière également. Est-ce le signe d'une forme de *naturalisation* des rythmes ?

La respiration, berceau du rythme

Mais se mettre à l'écoute de son rythme intérieur n'est pas chose aisée. La capacité à s'accorder avec soi nécessite déjà de savoir se mettre à l'écoute. Pour celui qui aspire à devenir un sujet sensible, cela passe par un nouveau souffle, un dispositif d'intuition et de sensibilité, d'ouverture et de disponibilité. Êtes-vous capable d'entendre le silence et de capter vos battements les plus intimes ? La chambre de nos rythmes paraît parfois silencieuse. Or, il est possible d'en percevoir les vibrations, d'en repérer les traces. Parmi de multiples expériences : une promenade en forêt ou l'audition d'un opéra, un voyage en mer ou l'observation des plantes, la découverte d'une saveur, la douceur d'une nourriture agréable, une excursion en montagne ou encore le regard posé sur un étang où se croisent oiseaux et poissons.

Pour mettre son corps en état de résonance, il faut exercer sa respiration et son attention. Le *rythme-relation* passe par un dosage de scansions et de vibrations, d'oscillations et de variations. En parvenant à créer un espace d'échange, de relation, de résonance et d'ouverture réciproque, nous pouvons alors tenter de comprendre la vie dans toute sa multiplicité. Les mille visages, surprenants et délicats, de l'existence s'offrent à nous. Chaque geste fugitif, rendu à son rythme, ouvre sur un monde nouveau.

S'inspirer des animaux ou de la nature permet de nouer un autre rapport au vivant et à nous-mêmes. Savoir dire « stop » signifie non pas s'arrêter, mais avancer autrement. La vie se déploie en mouvement et changement. Le poète Rainer Maria Rilke dit : « La respiration est le berceau du rythme ». De même, un proverbe chinois expliquait déjà : « N'aie pas peur d'avancer lentement. Aie peur de rester immobile. » La dynamique d'une écoute ouverte aux rythmes, du monde naturel au soi intérieur, invite à imaginer et à renouveler nos formes de respiration et de temporalité. Le temps n'est pas une simple donnée, objective et mesurable, le temps est aussi un souffle, un rapport au monde. C'est, à sa façon, ce que précise le philosophe Jean-Luc Nancy, dans *À l'écoute* : « Le rythme plie le temps pour le donner au temps lui-même. »

À travers les manières d'être vivant, c'est le rythme du monde qui s'exprime. Par l'intuition et l'émotion, le rythme, à travers nous, nous reconnecte à l'univers et à sa fragilité. Dans la nature, les rythmes se courbent, se redressent, se partagent, se fractionnent, se multiplient. Dans l'espace-temps autour de nous, la planète nous aide à trouver nos éléments d'harmonie, lorsque nous sommes en quête d'un rythme bien à nous.

Pour trouver notre rythme, à nous de prendre conscience que nous ne

sommes qu'un rythme parmi d'autres, que nous sommes traversés par les rythmes-monde, mémoires plurielles, traces des plurivers. Chacun, intuitivement, l'expérimente à sa façon.

À travers notre corps, les sensations olfactive, visuelle et tactile expriment cette singularité : la vie est faite de ces plurirythmes éphémères, passagers. À nous de nous attacher à ces traces éparses que nous sentons, touchons, respirons. La beauté d'un rythme, ce qui fait sa grandeur et sa force, c'est aussi sa brisure, sa fragilité, son émiettement ou sa dispersion. Nomade parmi les nomades, le voyageur humain apprend à vivre au rythme de la grande Terre. Tempo saccadé des cascades ou des cours d'eau ; allure brisée des sentiers au milieu de la grande forêt ; richesse chatoyante de la faune et la flore dans leur majesté ; douceur de la cadence ou souffrance de la terre dévastée ; beauté du paysage et violence de la planète meurtrie. Si la richesse de la nature est menacée et peut disparaître, l'humain doit rester à l'écoute des multiples rythmes-monde.

Se sentir connectés aux embouchures, archipels et pliures du monde, accorder son rythme à celui de la planète, c'est vivre une ouverture humaine singulière, prête à comprendre les enjeux de la beauté et de la violence.

Pour sauver la Terre et préserver la nature, l'humain doit s'accorder à ces rythmes-monde, et par conséquent libérer son imagination et sa sensibilité, faire confiance à son intuition, découvrir des tempos intérieurs encore inconnus, participer au mélange des couleurs, saveurs, senteurs et lumières.

Changer de plurirythme, c'est délaisser un regard unique au profit d'un regard multiple, se mobiliser autrement pour le climat et pour respecter la fragilité de la Terre. Sensible aux rythmes-monde, qu'il faut protéger, notre rapport à la nature passe désormais par une mosaïque de relais et d'archipels. L'extrême urgence climatique engage à la modération énergétique, à la coopération environnementale et à l'équilibre écologique. Les rythmes de la diversité-monde, animaux, plantes, forêts, scandent un nouvel imaginaire, sensible aux formes plurielles du multivivant et aux écosystèmes menacés.

Deux gestes d'accordement sont nécessaires : un rythme à la fois solitaire et solidaire. *Solitaire* parce que nous devons prendre soin d'un lieu spécifique : la mise en avant de la différence locale invite à une présence variable et adaptée au monde, par l'attention irremplaçable et singulière à une originalité de vie qu'il faut continuer à préserver. *Solidaire* parce que nous devons rester connectés aux autres, sans nous confondre avec eux ni subir leur contrainte. Le monde n'a pas besoin d'universel, il a besoin de relations. Chaque *rythme-relation* de vie, de contact, de culture, tisse un réseau de partage et d'échange, relié d'une part aux espaces lointains ou aux mémoires inconnues, associé d'autre part à la plus petite singularité ou à la plus délicate

des vies minuscules.

La nature n'est lieu ni de silence ni de contemplation. Elle est faite du bruissement des langues, cris, danses et chants. Autant de rythmes et de beautés à découvrir et à préserver. Pour y parvenir, pour répondre au défi du présent, les intuitions physiques, visuelles et sonores se ressentent, à partir du corps. Passer d'un regard unique à un regard pluriel, telle est la leçon des rythmes-monde, qui offrent à l'individu le meilleur écho à son propre tempo. Poète charnel de la sensualité et du bonheur naturel, Walt Whitman, contemporain de Baudelaire (*Feuilles d'herbe* date de 1855, *Les Fleurs du Mal* de 1857) s'adresse aux vents qui sifflent dans les arbres : « [Vous] Qui mariez aux rythmes de la nature les langues de toutes les nations » (« Fière musique de la tempête »). Le murmure des vents est aussi le souffle des hommes.

Les battements dionysiaques du cœur

Un philosophe a fait trembler les rythmes et les tempos, au moins par son existence et ses idées. La figure de Nietzsche confère à l'esthétique rythmique, à l'écoute des battements, un rôle de diapason des transfigurations intimes.

Le 27 août 1870, la guerre franco-prussienne fait rage. Infirmier volontaire, Nietzsche, âgé de 26 ans, soigne les blessés sur le champ de bataille. De l'horreur de la guerre, vécue comme expérience traumatique, le penseur retient le signe d'une décadence européenne, présente et à venir. Sa méditation fiévreuse au cœur des combats le conduit à réfléchir à la culture antique, aux origines de l'art grec : comment la tragédie grecque, quant à elle, est-elle passée de l'apogée à la décadence ?

Pour Nietzsche, l'art grec trouve son acmé dans l'expression du sentiment humain : l'écoute de soi. Cette dimension profonde et tragique, qu'il nomme la « sublimité », s'exprime chez Eschyle, dramaturge et poète lyrique, notamment dans *Les Perses* en – 472 avant J.-C., et chez Sophocle, qui triompha avec *Œdipe à Colone* en – 401 avant J.-C.

Avec eux, explique Nietzsche, les Grecs acceptèrent le tragique de la vie, intégrèrent la souffrance de l'existence et, pour délivrer l'humain de ses tourments, transfigurèrent la violence dans l'art, la portant sur la scène de l'amphithéâtre.

Mais la tragédie déjà dégénéra avec le théâtre d'Euripide qui, dans *Les Troyennes* en – 415 avant J.-C., abandonna les tourments mythologiques de soi pour se consacrer à l'organisation sociale des hommes dans la Cité. Il transforma la plainte tragique humaine en débat rationnel, la poésie en

schéma logique et argumentatif. L'écoute de soi fut alors perdue. La technique théâtrale, sous le joug du beau rationnel, devint un artifice froid. Pour Nietzsche, la logique et le calcul cachent une obsession pour le vrai qui disqualifie l'instinct artistique et affectif. La tragédie grecque se meurt. Prise dans les rythmes ordonnés d'une mesure rationnelle du monde, l'esthétique d'un rapport rythmique à soi doit retrouver la place qu'elle a perdue : susciter l'ivresse et la puissance, libérer la force et l'énergie, dans une nouvelle mêlée de jouissance, d'érotisme et d'exaltation.

En 1870, Nietzsche, sensible d'abord à l'écoute des rythmes-monde, écrit *La Vision dionysiaque du monde*, court essai qui oppose la singularité de la connaissance vraie, incarnée par Apollon, à la pulsion de la démesure, portée par Dionysos. Deux ans avant *La Naissance de la tragédie*, ce bref récit expose l'affrontement entre deux forces du monde hellénistique, deux esthétiques contraires : la puissance formelle de l'apparence, dans l'art apollinien, « qui n'est précisément qu'en tant que rythme, dont la force *plastique* » se déploie dans l'immobilité solaire de l'image. Rêve, harmonie, équilibre et perfection sont les valeurs de l'apollinien, source principale de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et de la poésie épique. Dieu solaire, Apollon incarne la forme rythmique et plastique.

De l'autre, l'ivresse extatique, le déchaînement, la force pulsionnelle de soi plonge le tempo humain et intérieur dans une création dionysiaque. Par là, l'artiste expérimente la rage tragique et la volupté passionnée du devenir. Avec Dionysos, on plonge dans une ivresse fusionnelle avec la nature. Un tempérament de feu conduit le créateur dans un furieux dépassement de soi, en particulier par la musique, le chant et la danse. Mais comment passe-t-on de l'apollinien au dionysiaque ?

Pour Nietzsche, le tempo harmonieux, ordonné par le calme mesuré et la sagesse délimitée du dieu sculpteur, est dépassé par la cadence frénétique de satyres comme Silène. Nietzsche explique comment on a pu basculer du rythme plastique au rythme chaotique : « La rythmique, n'évoluant par le passé qu'en un zigzag des plus simplistes, perdit ses membres dans la danse *bachique*. » Contre la décadence européenne de son époque, Nietzsche en appelle à l'esprit hellène, mobilisant le tragique et l'artistique au cœur de la Cité et de la culture, pour sortir la création du temps et de l'histoire, dominée par la rationalité de l'esprit, et propulser les rythmes humains dans le devenir et la transformation de soi.

La secousse nietzschéenne a lieu, et l'onde se répercute jusque chez Gide, Sartre, Camus, Bataille, Foucault, Klossowski, Derrida, et aussi chez Deleuze, pour qui la pensée libertaire et libératrice, joyeuse et tragique de Nietzsche permet de capter les désirs au plus profond de soi pour les faire jaillir.

L'écoute des battements dionysiaques du cœur conduit à exalter un rire nomade et vivant, libre et personnel, aux couleurs des créations les plus diverses, celles du monde, de l'art et du vivant.

Si le sublime chez Nietzsche consiste déjà en une rupture radicale, on peut considérer que l'esthétique de la nature, par l'image sonore de soi à travers la présence marquée des pulsations, permet de réinvestir le rythme dionysiaque. Les rythmes-monde *électrisent* le corps, libèrent notre propre tempo et l'invitent à l'ivresse, provoquant le dépassement permanent de soi par sa surabondance d'énergie. Un nouveau rapport au sensible et à l'instant est né.

À l'écoute des rythmes-monde de la nature

La vibration du monde touche tous les êtres et envahit leurs bruissements. Loin du langage de la rationalité, une autre émotion naturelle et sensible peut se faire entendre.

À travers la sonorité plastique, une nouvelle politique du son résonne : contre les pouvoirs de l'articulé, le simple ton vocal, le souffle et la respiration font vibrer autrement le sens et les idées. Composantes non d'une *Weltanschauung* (« vision du monde »), mais d'une *Weltklangfülle* (« audition du monde »). Face à l'objectivation visuelle, généralement dominante dans la connaissance, se dévoile la subjectivation sonore.

La reconnaissance esthétique des bruits du monde conduit à un changement d'ouïe. On peut y associer la notion de « paysage sonore », ou *soundscape* : une multitude de sons, aléatoires, subjectifs et inattendus, venus de la nature, engage une autre relation sonore, créative et imaginative, avec le réel. Penser, écrire, rêver, imaginer, par la syntaxe et le phrasé, c'est aussi une question de mixage sonore : combinatoire de mots et d'idées, comme un mélange de sons.

Le bruit du vent invite Schopenhauer à la méditation ; le son des cailloux ou des graviers sur le chemin conduit Heidegger à une pensée de l'être… L'écologie sonore invite bel et bien à se mettre à l'écoute de flux ondulatoires, à se rendre sensible aux espaces acoustiques, potentiellement à l'origine de textes et d'idées.

Penser est une affaire sonore. Découvrir le monde par les oreilles engage une nouvelle relation à la langue et aux sons. Dans ses travaux, Raymond Murray Schafer explique que l'être humain aime reproduire des sons pour se rappeler qu'il n'est pas seul au monde.

Dans l'environnement naturel, poursuit le designer et théoricien sonore, trois groupes d'animaux créent des rythmes vocaux singuliers, qui

enrichissent l'univers sonore : les oiseaux, les grenouilles-bœufs et les rainettes chanteuses. Tempos acoustiques, biologiques et cycliques se rassemblent pour former un schéma régulier, souvent repérable à l'aube et au crépuscule, par exemple lors du solstice d'été. Il s'agit ici de « rythmes circadiens », conclut Schafer dans son livre *Le Paysage sonore*, à savoir des biorythmes d'un cycle répété entre 20 et 28 heures.

Prêter une oreille attentive aux groupes vocaux animaliers permet de comprendre l'alternance des périodes de synchronisation ou d'isolement, dans la nature et la culture. Comme lors de prises de son en journée, dans la rue, la nature offre un florilège d'amplitudes vocales et une diversité de schémas rythmiques, superposés ou solitaires.

Entre calme et tintamarre, la communauté humaine multiplie les bruits, klaxon, sirène ou cloche, et construit ses activités sociales en fonction du plurivers acoustique des vivants. La société des hommes imite la société des animaux.

L'écoute capte et l'attention captive. Pour être sensible à l'espace acoustique et à l'environnement sonore, dans la nature ou en milieu urbain, une éducation de l'oreille est nécessaire. Ce programme d'entraînement au *Ear Cleaning* passe par des exercices qui apprennent à ressentir l'amplitude d'un son dans un paysage. Cette méthode permet de capter une empreinte auditive au sein d'une communauté, qu'elle soit humaine, végétale ou animale.

Se tenir à l'écoute des sons du monde et des bruits de la pensée suppose aussi de plonger en apnée et de retenir son souffle. Cela demande de se mettre en adéquation, en régularité, avec les dynamiques de la nature qui nous entoure. Une bonne pratique des rythmes suppose de maîtriser la succession des inspirations et des expirations dans son corps.

S'inspirer des alternances de la nature, de la dynamique des zéphyrs, alizés, brises, tempêtes ou ouragans par exemple, permet de découvrir autrement les tempos en nous et la façon dont ils alternent. Par l'observation de la dramaturgie naturelle, on réfléchit à mieux moduler ses cadences vocales, qui vont du murmure au brouhaha. Le flux articulé de la respiration dans la nature et les variations sonores de l'univers sensible sont une source de méditation pour penser les rythmes du monde humain.

À cet égard, nature, vie et musique peuvent être rapprochées sur de nombreux points. On peut, par exemple, distinguer et comparer trois formes de souffle, le souffle de la nature (le vent, l'air, la brise de la mer sur le visage), le mouvement de la cage thoracique (la large respiration du corps humain) et le souffle musical (porté par les instruments ou par la voix du chanteur). Cette triple association permet d'aborder des thématiques

rythmiques comme la fluidité ou la plasticité, car le souffle est rythme, c'est-à-dire un ensemble composé à la fois de pulsations régulières et d'irrégularités libérées.

L'expressivité vocale et sonore des rythmes-monde permet aussi d'explorer les ressources de la prosodie. Des vibrations préindividuelles émanent de la vie organique en nous, et déploient l'énergie de la vie. Si la voix est à la fois en deçà et au-delà de la personne, elle délivre beaucoup d'informations pour comprendre l'organisme respirant qu'est l'être humain. La sonorisation physique est un porte-voix des soubassements de l'âme et des troubles de l'esprit.

À la fois sacré et originel, le cri ou le chant que nous entendons dans le monde, autour de nous, nous aide à aborder l'ailleurs, loin du *cogito* ou de la conscience, car l'étude de la voix révèle la basse continue en nous. Modulant de l'aigu au grave, alors que les mots font silence ou sont inaudibles, la voix peut crier, murmurer ou chuchoter, et dire par un son une variété de virtualités : réclamation, supplication, exigence, ordre, revendication, provocation…

Fragile ou puissante, faible ou forte, la voix est un mystère et une énigme. Elle exprime toutes les variables de la condition humaine, et aspire en même temps à un autre monde, puisqu'elle exprime le souhait de changer ce qui est.

Dans ses études sur le déphasage, l'intervalle et l'accentuation des rythmes, le psychologue Paul Fraisse insiste sur l'importance du ralentissement, tant dans l'éducation des enfants que pour venir en aide aux personnes qui souffrent d'arythmie. Retrouver le temps singulier du bercement, du balancement ou de la marche, tel est l'avantage certain des « rythmes lents », selon Fraisse (*Psychologie du rythme*, 1974).

En littérature, l'œuvre de Pascal Quignard, comme *Boutès* ou *Requiem*, indique que la voix, à l'inverse de la parole, révèle ce qui se tait en nous. Mesure du silence, la voix laisse transparaître une trace sensible du Jadis ou du Lointain. Elle est la trace d'une musique perdue, d'une tessiture originelle définitivement disparue, celle du cri du nouveau-né. L'instrument lui-même est en quête de l'organe humain premier. Pour retrouver le murmure non articulé issu de la pénombre, la musique devient chant de perdition ou envoûtement furtif.

L'écrivain joue lui-même des harmonies et dysharmonies, des accords et dissonances entre les sons. N'est-ce pas une façon d'exprimer le pouls à la fois régulier et irrégulier du monde ? Dans son livre intitulé *Dans ce jardin qu'on aimait*, Quignard écrit : « Ce ne sont que crépitements d'insectes, claquements de portes et tintinnabulations harcelantes dues à la fuite d'un robinet ! C'est aussi fastidieux que le roulement monotone des vagues de la

mer ! »

Pourquoi l'écoute des rythmes de la nature nous semble parfois un exercice familier, comme un retour aux sources ? Effaçant distance et articulation, la voix est d'abord celle que l'on a entendue depuis le ventre de la mère, première écoute du monde. L'audition intra-utérine est déjà un premier contact avec l'extérieur. De même que le rythme prébiologique des vagues anticipe le rythme cardiaque, pulmoné et respiratoire, de même il précède le rythme de la danse ou de la transe : « Le monde du dedans, dit aussi Quignard, commence de se perdre dès le cri de la naissance, dès le premier cri, et il continue de se perdre dans le langage sans finir » (*Medea*, 2011).

Du mutisme archaïque, du monde de l'*infans* le plus secret, le musical, chez Quignard, exprime l'affect originaire, le rapport physique, brut et sensible à la nature animale qui subsiste dans l'humain. Sensible au vocable des animaux, du hululement nocturne des hiboux au cri perçant des chats, Quignard sait combien l'oralité touche au secret, à l'interdit, au retrait taciturne et fugitif.

Au cœur du vocable des animaux comme au cœur des notes de la nature, l'écrivain se fait musicien-capteur des sons. L'artiste cherche le chant enfoui, la voix perdue ou disparue, un son intransposable qui ne se livre que par fragments, brisures, spasmes ou secousses. Animalière ou sauvage, « la musique fait mugir, elle fait braire, elle fait barrir », écrit Quignard (*La Haine de la musique*, 2006). Dans la nature se jouent des concerts partout et en permanence, de jour comme de nuit.

Au XVIIIe siècle, le bruit de l'orage a inspiré la philosophie. L'expérience esthétique devant la démesure de la nature provoque en effet une émotion qui n'est ni la jouissance que produit ce qui est agréable ni la contemplation reposante du beau.

Face au spectacle déchaîné de la tempête, notre imagination, explique Kant, éprouve un double sentiment : d'une part, « notre petitesse insignifiante en comparaison de la force dont les phénomènes naturels font preuve » ; d'autre part, la découverte en nous d'« un pouvoir de résistance » insoupçonné. Dans sa *Critique de la faculté de juger*, en 1790, Kant décrit la puissance spectaculaire de la nature, et le transport émotionnel qu'elle nous procure : la fureur du sublime, celle « des nuages orageux s'accumulant dans le ciel et s'avançant dans des éclairs et les coups de tonnerre », nous rend humbles devant le gigantisme de la nature et éveille aussi dans l'âme l'intuition d'une destination suprasensible de l'humain vers la liberté, qui dépasse notre sensibilité et notre finitude.

L'infini des possibles et la capacité créatrice de l'indétermination humaine dépassent la perception par la raison : grâce au spectacle de la nature et de sa

puissance, notre imagination aspire à l'horizon du sublime.

Depuis le bruit terrifiant de l'orage qui nous fait peur et qui, chez Kant, permet en même temps de nous dépasser pour atteindre une liberté morale qui se situe au-delà du sensible, jusqu'aux molécules sonores, ces éléments invisibles qui, dans la pensée de Deleuze, sont des capteurs de rythmes hétérogènes, comment l'environnement sonore peut-il s'inscrire en nous ? Du gigantesque à l'infiniment petit, la nature participe d'un échange de captation des forces : nous sommes traversés de rythmes intérieurs. Ces rythmes sont du monde, du vivant et de la nature. Il faut se mettre à leur écoute, afin de se libérer des cadences violentes extérieures qui s'imposeraient à leur place, et nous dicteraient leurs impératifs agressifs.

Baleines, oiseaux, insectes : la mélodie du vivant

L'écologie sonore se développe de plus en plus. Elle est portée par des chants d'oiseaux ou des rites d'animaux, combinaisons fragiles et vivantes à l'écoute desquelles il convient de se mettre. Paysages, parades, couleurs, corps et postures de la nature participent de la constitution d'un devenir-musique du monde.

Parmi les artistes qui y prêtèrent attention : Déodat de Séverac (1872-1921) et Georges Migot (1891-1976).

Déodat de Séverac est surtout connu pour être un compositeur de poèmes symphoniques et d'opéras. Il mit en musique des œuvres de Baudelaire ou de Verlaine. Sa recherche de sonorités et de rythmes le conduisit à une esthétique de la nature. Il développa un folklore languedocien, rural et régional, comme dans *Le Chant de la terre. Poème géorgique pour piano* (1901).

Compositeur d'une œuvre abondante, ayant pratiqué la forme du quatuor, du trio ou de la sonate, Georges Migot s'intéresse quant à lui à l'eurythmie musicale, cœur mystérieux d'une œuvre artistique irréductible à un mouvement spécifique ou identifiable. Ce qui fait l'eurythmie d'une œuvre, explique-t-il, ce sont des dissymétries créatrices. À la fois musicologue et poète, Migot considère que, en raison de la propagation des ondes sonores, la musique se déplace, s'excentre sans cesse. Étirement pluriel, l'eurythmie cherchée par Migot, il la trouve dans un vol d'oiseaux, comme dans la fresque pour orchestre *Les Agrestides* de 1922 de Mirot.

L'un des artistes les plus proches des sons multiples et merveilleux du vivant, dans sa diversité et dans sa singularité, c'est bien sûr Olivier Messiaen.

Dans un entretien radiophonique de 1965 intitulé « Qu'est-ce que le

rythme ? », le compositeur répondit : « Pour moi, le rythme est la partie primordiale et essentielle de la musique. Le rythme a existé avant la musique mélodique et harmonique. Et j'ai une préférence secrète pour cet élément. » Dans son *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (1949-1992) en sept volumes, Olivier Messiaen écrit : « La musique est faite en partie avec des sons mais aussi avec des *Durées*, *Élans*, *Repos*, *Accents*, *Intensités* et *Densités*, *Attaques* et *Timbres*, toutes choses qui se groupent sous un vocable général : le Rythme. »

Ce sont les chants des oiseaux qui l'ont guidé dans ses recherches rythmiques : « Tout ce que je sais de la mélodie, ce sont les oiseaux qui me l'ont appris. Aucune mélodie au monde ne peut égaler la douceur confiante et amicale du Rouge-gorge, la fantaisie humoristique du Merle noir, l'interminable et joyeuse montée vers le soleil de l'Alouette des champs, les strophes pures de la Fauvette à tête noire, la virtuosité, la facilité d'invention de la Fauvette des jardins. Si nous nous adressons à l'ordre quantitatif (durées brèves et longues) qui est l'élément principal du rythme, il faut citer deux grands solistes : la grive musicienne et le Rossignol. »

Comment Messiaen utilise-t-il le chant des oiseaux pour créer sa propre musique ? Dans *Réveil des oiseaux* (1953), pour piano et orchestre en petite formation, Messiaen condense en vingt minutes des prodigieux et mélodieux concerts d'oiseaux : la partition s'ouvre sur un solo de piano inspiré par le chant nocturne du rossignol ; les instruments de l'orchestre se joignent ensuite à lui, ajoutant les vocalises de la chouette chevêche, de l'alouette lulu, du merle noir. Tous les instruments imitent ici le chant des oiseaux. Le passage soliste du piano réunit le verdier, la mésange bleue, et l'œuvre se termine lorsque seul reste le chant du coucou, au loin, pianissimo.

Du même compositeur, les treize pièces du cycle pour piano *Catalogue d'oiseaux* (1956-1958) mettent en scène les oiseaux entourés du « contexte d'éclairages, d'odeurs, d'ombres, de lumière, de parfums ». Le style musical de Messiaen repose sur une connaissance précise et scientifique du chant des oiseaux. Rendre l'exactitude du chant, aux différentes heures du jour et de la nuit, est une expérimentation digne d'un ornithologue. Le premier musicien de la création, c'est bien l'oiseau.

Plus près de nous, l'œuvre symphonique *Joie des grives* (2003) du compositeur Antoine Ouellette, exploite ce que l'on sait de plus récent au sujet de la mobilité des oiseaux : « La pièce commence : les cordes de l'orchestre font entendre un doux murmure (des glissandos de sons harmoniques naturels) ; à l'arrière, le saxophoniste joue une invocation. De l'orchestre, deux autres cors lui répondent avec des appels […], une sorte d'ouverture panoramique » (*Le Chant des oiseaux*, 2008).

Le compositeur François-Bernard Mâche, qui entre au conservatoire en 1958 dans la classe de Messiaen, souhaite d'abord se servir non pas du chant des oiseaux, mais seulement de quelques cris percussifs et discordants. Il explore en revanche le monde des grenouilles et des insectes. Les animaux marins et les baleines l'attirent également davantage. Puis il change d'avis : « Sitôt que j'ai eu accès à des enregistrements de baleines, je les ai utilisés, au point que je crois avoir été le premier à les avoir intégrés dans une œuvre musicale, en 1972, dans *Korwar*. Mais les chants d'oiseaux leur sont supérieurs, ne serait-ce que dans l'innovation et la transmission. » La diversité vocale des oiseaux offre une véritable richesse musicale aux compositeurs.

Dans *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari évoquent le passage de l'âge des oiseaux (vocaux) à l'âge des insectes (instrumentaux), le passage des cigales chantantes aux mouches bourdonnantes, le déplacement de l'accent de l'acoustique ornithologique vers l'acoustique entomologique. Il y a ici continuité entre l'esthétique et le monde naturel, si riche en variétés rythmiques, si divers en matière de tonalité. Ce qu'explique Steve McCaffery dans *Le Rossignol instrumental* : « Les ornithologues reconnaissent plusieurs types de cri d'oiseaux : plaisir, détresse, alarme, fuite, rassemblement et nidification. Le dernier type, celui de la défense du territoire, révèle la politique de base du chant des oiseaux. »

Dans *Pour les oiseaux* (1976), le compositeur John Cage confie que chaque vivant est d'abord un processus. Il faut écouter attentivement l'environnement sonore, au moyen de systèmes d'amplification et de haut-parleurs, pour mieux accéder à chaque processus complexe du vivant. L'art musical a pour objectif, selon Cage, de « retrouver, grâce à une procédure empruntée à la science, le sens de la nature à travers la musique ».

De *Sonata for Two Voices* (1933) ou *Composition for Three Voices* (1934), à *Thirteen* (1992), Cage compose avec en tête une idée précise du rythme : « Le rythme n'est pas du tout quelque chose de périodique et de répétitif. C'est le fait que quelque chose arrive, quelque chose d'inattendu. » Avec sa technique du collage-montage, comme dans *Europeras* ou *Musicircus*, Cage compose un plurivers de lignes, d'individuations et de machineries. Grain de sable, poussière, dune, désert infini… Bref, tout un « nomadisme » musical.

Ce nomadisme vers la diversité des vivants du monde naturel permet de s'évader pour mieux accéder, par le contact avec la diversité du vivant, à un état de plénitude. L'ethnomusicologue Gilbert Rouget a montré ce qu'est la transe psychique, son lien avec la nature et avec la musique. Selon lui, il existerait trois formes de *transport* : « être hors de soi » (la transe ou l'extase mystique), « se propulser dans un autre monde » (la pratique de chaman) ou « devenir un autre que soi » (la possession). En esquissant ainsi les relations

entre art et affects humains, Rouget montre jusqu'où vont les effets envoûtants du rythme.

De fait, comment expliquer le transport et l'extase qu'est susceptible de provoquer l'écoute ? Pourquoi certaines mélodies ravissaient-elles les Bacchantes ? De quelle nature est l'emprise que peut exercer le chant grégorien ? Les rythmes sont capables de nous transporter, de nous faire passer du rêve au réel, du désir du corps à l'enveloppe charnelle et à la peau, du fantasme au gestuel. En 1966, dans une conférence sur les chants africains, Rouget met en évidence les passerelles étonnantes qu'il est possible de jeter entre les arts venus de traditions diverses : par exemple, une *Gun Song*, chanson rituelle du Dahomet du Sud, a la même figure phonique qu'un chant liturgique du Moyen Âge occidental.

D'une culture à l'autre, la rythmicité mobilise l'intensité, la force et l'affect, ce qui permet au compositeur, à l'instrumentiste comme à l'auditeur d'échapper aux codes.

Le rythme d'une tortue et le tempo d'un cachalot peuvent-ils inspirer notre propre petite musique intérieure ? Les vivants, insectes, crustacés ou araignées, permettent en tout cas de penser la création artistique. Et ils sont nombreux, ces animaux à posséder des appareils stridulants du vivant (insectes, crustacés, araignées, scorpions, cigales) qui produisent des vibrations sonores comme autant d'instruments de musique.

Un exemple unique dans le règne animal est celui de la crécelle du serpent à sonnette : suivant un emboîtement de neuf niveaux, dû à ses mues successives, des oscillations latérales, renforcées par deux petites cornes creuses, impriment à sa « sonnette » des rythmes rapides et tournoyants. De son côté, la râpe de la cuisse de la sauterelle reproduit, quasiment à l'identique, le glissement de l'archet sur les cordes du violon.

Dans la nature, les animaux créent leur propre rythme. Le fonctionnement musical est présent chez eux comme chez nous. En 1948, Andrée Tétry l'a bien souligné dans *Les Outils chez les êtres vivants* : « Beaucoup d'insectes qui vivent dans le bois font entendre des toc-toc réguliers plus ou moins audibles ; les Pics martèlent avec un certain rythme les troncs d'arbres pour en faire sortir des larves d'insectes. Au moment de la parade sexuelle, ils exécutent des roulements de tambour interrompus par des pauses ; ils choisissent une branche dure susceptible d'avoir une bonne résonance et la frappent du bec avec une grande vitesse, s'arrêtent et recommencent. »

Les animaux possèdent une technicité unique. Ces capacités multiples, aussi bien auditives et sonores que motrices et physiques, permettent à tous les vivants de la nature, des loups aux fourmis, des lapins aux éléphants, des scarabées aux serpents, des singes aux suricates, de constituer par le rythme

un territoire, un lieu, un espace singulier.

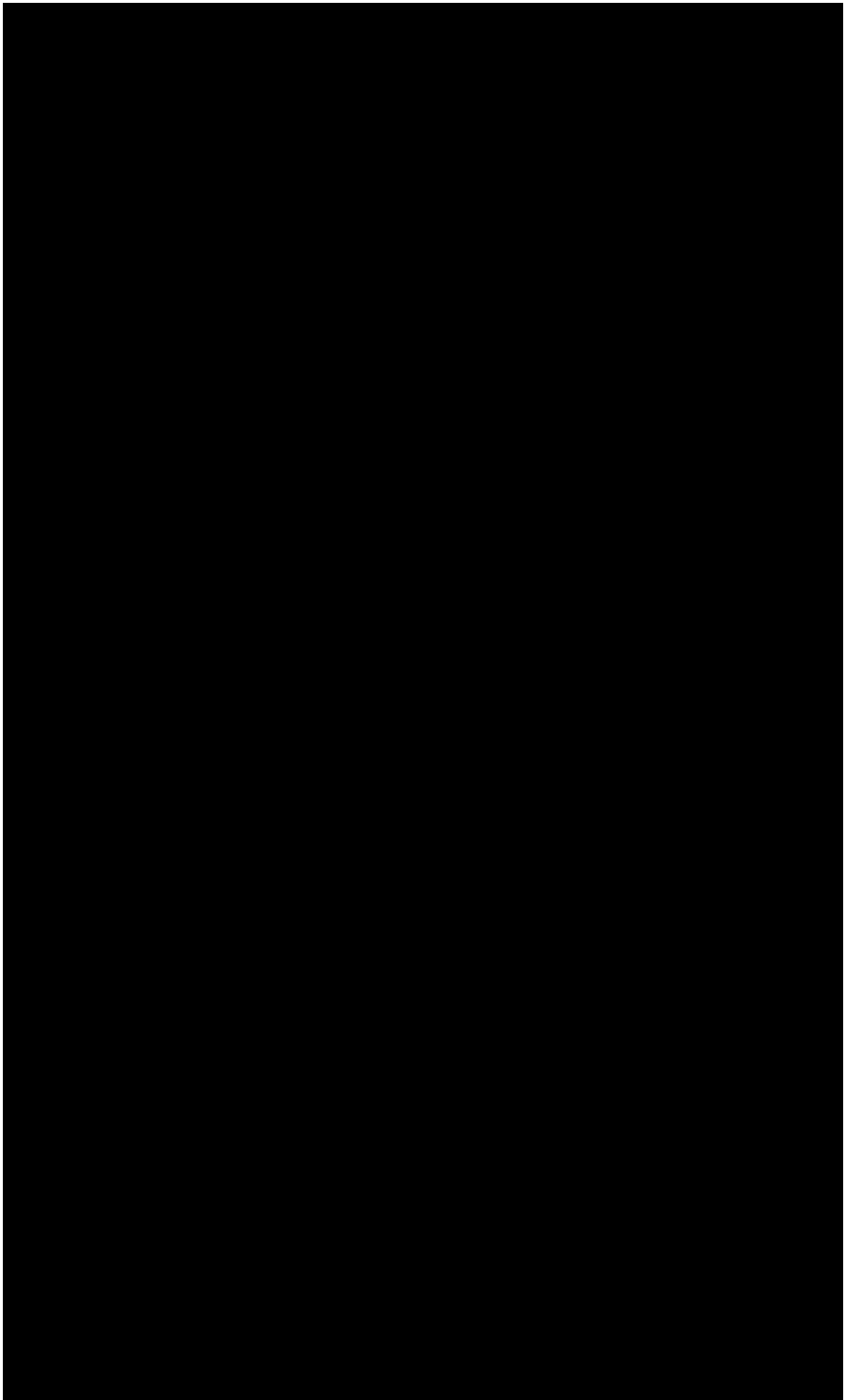
Afin de marquer son territoire, l'animal utilise en effet toutes les fonctions expressives, du cri de défense à la parade de force. Il impressionne ainsi son adversaire ou son congénère. Le rythme est un moyen de mettre en déroute, lorsque l'animal montre à son concurrent qu'il possède vitesse et dextérité afin de lui signaler qu'il n'a pas intérêt à franchir la ligne de séparation entre les zones d'habitation et les espaces inoccupés.

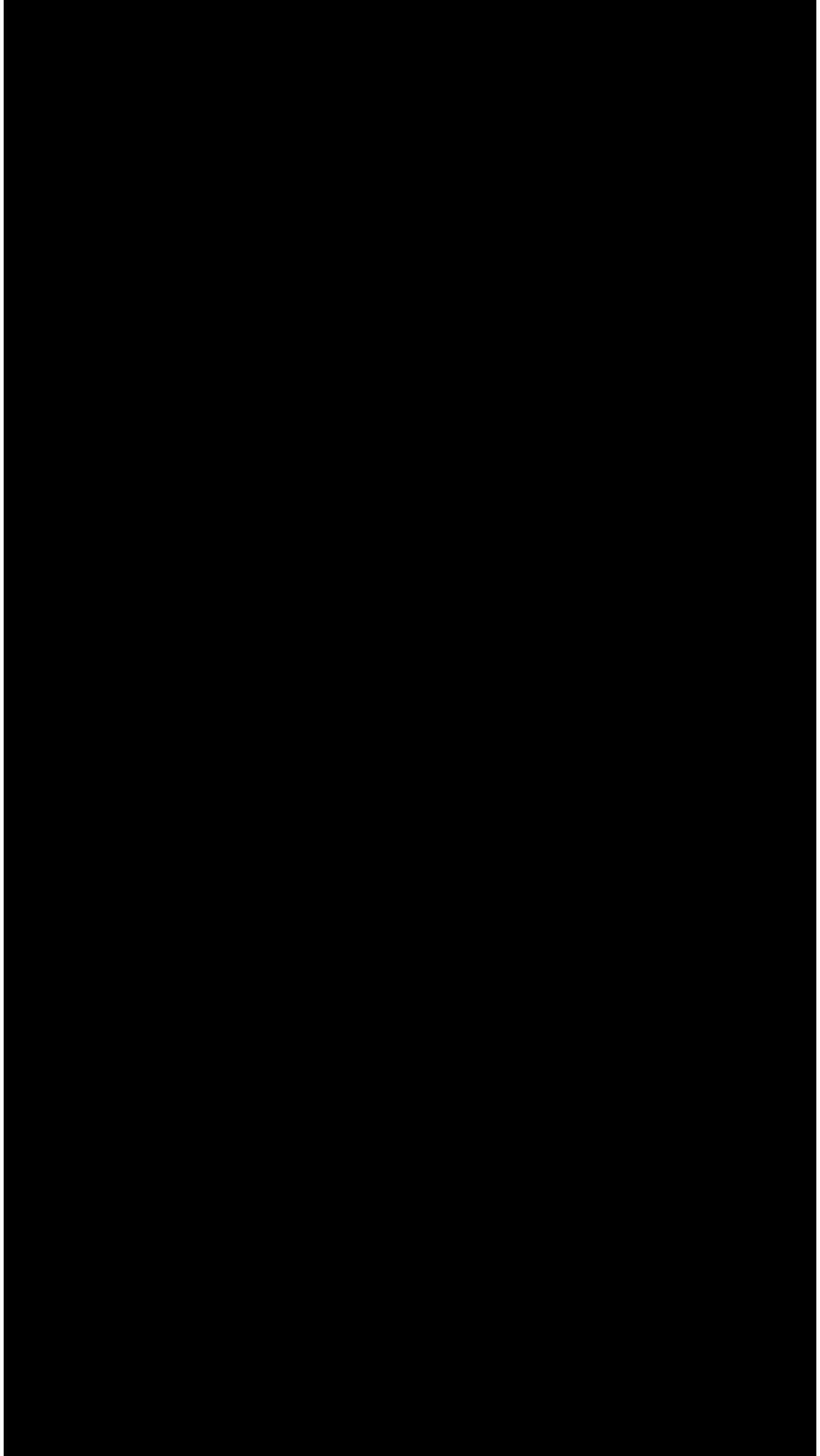
Dans la nature, l'oiseau établit ses repères, fait chaque matin tomber de l'arbre des feuilles qu'il coupe. Il les retourne et les met à l'envers. Pourquoi ? La marque fait le territoire. Le rythme, sous la forme d'alternance de couleurs au sol par exemple, ou selon le nombre de feuilles déposées au pied de l'arbre, devient une composante expressive de son *chez-soi*. Lorsque deux animaux d'une même espèce s'affrontent, le rythme de l'un croît – son rythme de mouvement, sa rapidité à se déplacer et à s'exprimer – lorsque l'autre s'approche trop près de son territoire.

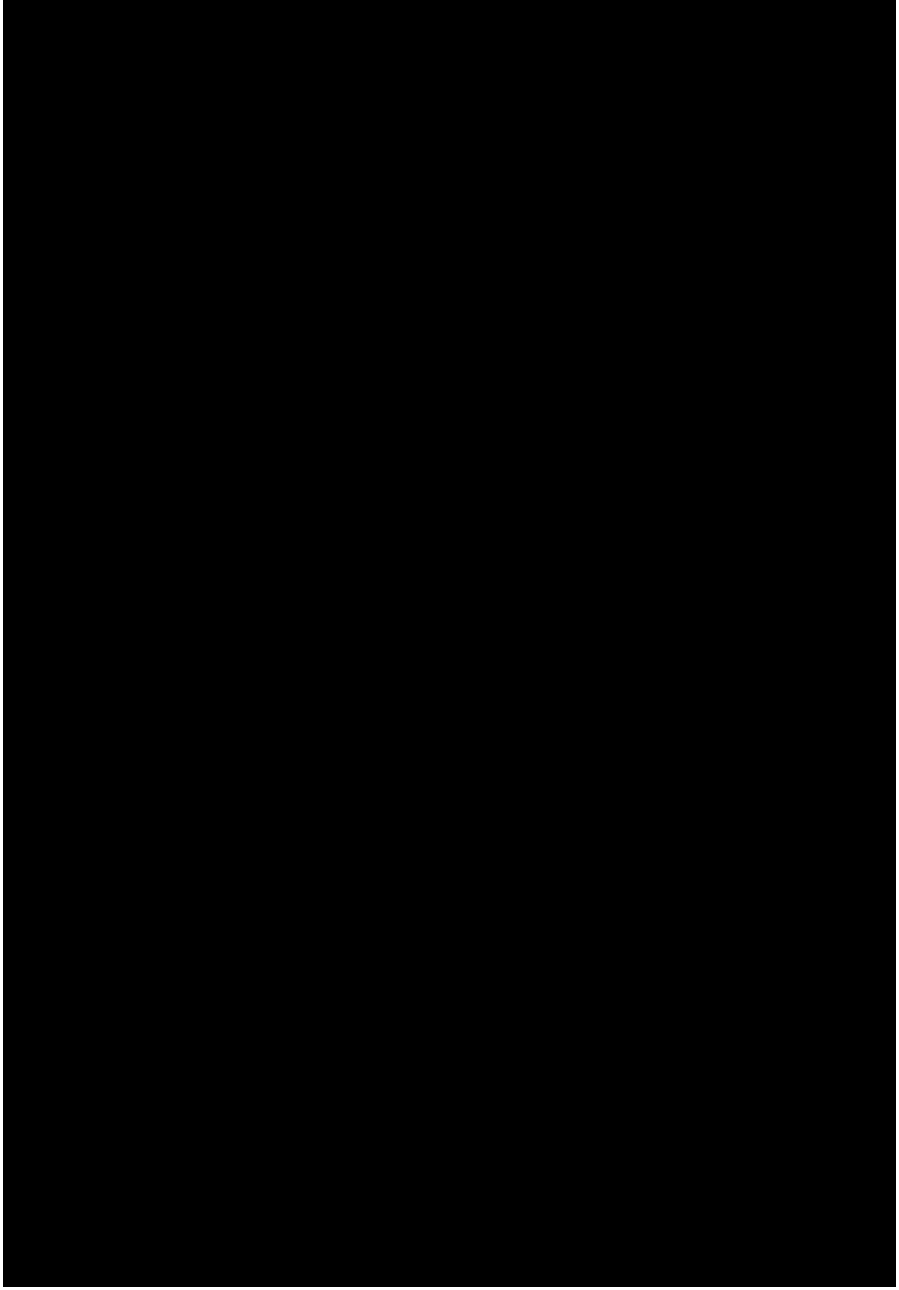
Aux êtres humains, évoluant dans des champs sociaux divers, l'écologie sonore livre des leçons utiles : les animaux vont à leur propre tempo, sont à l'écoute de leurs propres vibrations. Ils créent un milieu sonore, de manière musicale, et ce faisant constituent un territoire, variant les cris et les chants, déployant nombre croissant de couleurs rythmiques.

L'adulte, qui a oublié la fonction des chansons et des berceuses entendues dans son enfance, comptines qui composaient comme un paysage sonore et vocal rassurant, peut en retrouver un écho dans le règne animal ou végétal. Il pourra ainsi constituer, dans sa vie, une combinatoire nouvelle de rythmes, de postures et d'affects : s'approprier une sensibilité (tendre l'oreille), construire une relation (favoriser l'attention) et transmettre quelque chose à quelqu'un (tourner le regard).

L'âme humaine est rythmique. Elle a partie liée aux battements du cœur. Si l'on retrouve le tempo bouillonnant de ses vibrations internes, alors on peut se mettre en harmonie avec la pulsation rythmique de la vie et du vivant dans son ensemble.







CHAPITRE IV

Des arts du rythme

> « Là où il y a rythme, généralement il y a esthétique. »
>
> Marcel Mauss,
> *Manuel d'ethnographie* (1905)

L'activité artistique aide à se frayer un chemin au milieu des difficultés du monde et des désordres qui nous submergent parfois. L'art, dans sa diversité, nous remet en contact sensible et direct avec les choses et les êtres qui nous entourent, et, ce faisant, peut se révéler un moyen approprié pour remédier au dérèglement de nos rythmes intérieurs et extérieurs.

L'épreuve de l'altérité, par laquelle nous établissons un *rythme-relation*, par laquelle nous entrons en résonance avec des dimensions imperceptibles et spirituelles du monde, n'est pas linéaire. Elle est au contraire un détour, un détour salutaire, capable de ramener vers l'essentiel, de plonger dans ce qu'il y a de plus profond.

Or, qu'y a-t-il de plus profond et authentique que l'expérience esthétique ? Par la peinture, la musique, le dessin, la danse, le théâtre, le cinéma, la bande dessinée, la sculpture et toutes les formes d'expression, l'art ouvre l'individu à la possibilité d'une vie authentique. L'art offre un accès vers le sentiment d'un ancrage, dans un lieu qui apaise et à travers un temps qui sécurise. Un projet rythmique se dessine alors : sortir des méandres du labyrinthe complexe et confus des difficultés du réel, afin de tracer son chemin, trouver une trajectoire singulière, suivre sa ligne personnelle.

Évoluer, ce n'est pas rompre. Pour assurer une continuité à l'existence, nous devons relier, à notre rythme, des points disparates de l'existence. L'art, dans sa variété de formes, et dans sa capacité de renouvellement, permet à chacun de trouver sa propre marche.

On commence par tracer son sillon au milieu du flot de la vie. On sème des cailloux comme le Petit Poucet. De tels gestes permettent de s'inscrire peu à peu dans le monde. L'art permet d'articuler différents rythmes pourtant difficiles à relier : l'attention aux créations invite à rapprocher le regard que l'on porte sur soi avec celui que l'on pose sur les beautés qui s'offrent à la contemplation. À travers leurs spécificités créatrices, tous les arts incarnent cette expérience humaine et sensible d'une redécouverte des rythmes.

De la musique avant toute chose

De Rossini à McCartney

À sa façon, la musique est une activité physique. Dans son travail créatif, le chef d'orchestre retrouve des catégories similaires qui, dans le jeu sportif, distinguent l'élitisme du soliste (joueur de pointe) du reste de l'orchestre et des musiciens d'accompagnement (joueurs de défense). Cette distinction intervient lorsque, par exemple, le pianiste et chef d'orchestre Daniel Barenboïm souligne la subtile harmonisation qu'il est possible d'établir entre les rythmes principaux et secondaires, au sein d'une configuration de différents instruments, pour penser la monodie ou la polyphonie.

À propos des solistes et des voix d'accompagnement, comment concilier les puissances vocales solistes et élitistes avec les voix secondaires ? La voix médiane ne doit pas faire de l'ombre à la voix principale. La contribution vocale de moindre importance n'est ni passive ni oubliée. Elle reste dans une relation discrète et continue à l'ensemble.

Dans une ouverture de Rossini, par exemple, si le thème principal est joué par les premiers violons ou les bois, comment le second violon ou l'alto doit-il se positionner ? Jouer sa partition est un exercice délicat. Trouver l'équilibre est essentiel, comme entre l'attaquant et les milieux de terrain : la ligne vocale ou instrumentale dominante n'est rien sans la basse rythmique ou harmonique qui la soutient.

La différence entre le rythme *principal* (la hauteur vocale) et le rythme *secondaire* (la basse d'accompagnement) n'est pas un jugement de valeur, elle relève d'un subtil dosage. Cette approche artistique nous donne à comprendre l'influence réciproque et la résonance momentanée susceptibles de s'établir entre deux groupes en relation, sondées par l'entraîneur comme par le chef d'orchestre.

Dans la pop-musique, le bassiste n'est pas relégué au rang de simple suiveur ou accompagnateur. On le voit évidemment avec Paul McCartney et sa ligne de basse. En tant que bassiste, McCartney est tiraillé entre la nécessité de

jouer studieusement son rôle (en retrait) et sa volonté de donner libre cours à sa fantaisie (la mise en avant). Quelle place sa rythmique doit-elle occuper ? On le voit de chanson en chanson, une rythmique simple et efficace a pu céder peu à peu la place à une plus grande expérimentation en studio. Les rythmes de la basse de McCartney sont de plus en plus dynamiques : glissandos et sons sans accord deviennent des accroches directes et dessinent les contours d'un style personnel. Il sort des conventions, en pratiquant par exemple l'*overdubbing* d'une basse funk sur le titre « Think for Yourself », dans l'album *Rubber Soul* de 1965, chanson pour laquelle il s'écarta des codes puisqu'il s'inspirait du jeu du bassiste de la Motown James Jamerson, membre du groupe The Funk Brothers.

En musique, comme en sport ou dans la vie, une rythmicité plus fluide, plus légère, plus subjective et plus démocratique est toujours à réinventer tant il est difficile d'équilibrer les rythmes entre eux. Favoriser soit une égalité de responsabilités, soit une hiérarchie des rôles ou des places, est un défi constant. L'accord et le lien, la fluidité et la continuité, l'absence de rupture directe et d'interruption brutale garantit à chacun le respect de son individualité.

Daniel Barenboïm, encore lui, insiste sur ce point. Il précise que la dimension politique est présente dans l'art, notamment dans l'espace musical : « Le chef d'orchestre autrichien Josef Krips l'a exprimé succinctement, en employant une terminologie musicale peu professionnelle : les accompagnements dans Mozart doivent selon lui être aristocratiques ou plébéiens. »

De Brian Eno à Dusapin

Pour retranscrire des émotions, traduire un rapport au monde et une manière d'écouter l'univers, le compositeur dispose de nombreux outils. Il peut par exemple s'appuyer sur des processus de superposition, de déplacement, d'ondulation, de synchronisation, de distorsion, etc. Autant d'éléments qui invitent à la méditation musicale ou qui brouillent les repères habituels. Comme le fait par exemple l'artiste Brian Eno dans *Trois Variations d'après le Canon en ré majeur de Pachelbel* (1973), où la musique est faite ici de nappes de synthétiseur et de boucles répétitives.

Qu'est-ce que la répétition ? Y a-t-il nécessairement reproduction à l'identique ? Quelle place est réservée à la possibilité d'une modification, même imperceptible ?

Quand la musique joue autant sur la répétition que sur l'aléatoire de certains rythmes, elle peut donner l'illusion d'une disparition progressive du

tempo, lequel, soudain, semble peu à peu se dissoudre dans l'air. Cette musicalité vaporeuse et évanescente s'apparente à des dramaturgies rythmiques comme on en trouve au théâtre, en particulier dans l'œuvre de Samuel Beckett. L'influence de la musique sur l'écrivain irlandais est d'ailleurs manifeste : la répétition, principe de premier plan dans la création de la musique, occupe un rôle de premier plan dans la création de sa dramaturgie.

Répéter, chez Beckett, ne consiste pas en une simple répétition. C'est un processus qui conduit à la dissolution de la forme narrative, à la disparition des didascalies et à l'épuisement du verbe, alors réduit à l'élémentaire.

Dans *Paroles et musique*, pièce radiophonique de Samuel Beckett de 1959, sur une musique de John Beckett, les points de suspension accompagnent les gémissements de Croak. Au terme de la pièce, le spectateur entend ces presque dernières paroles : « Fini de mendier Fini de donner Plus de mots plus de sens Fini d'avoir besoin… » Tendant vers le rien ou le néant, la répétition beckettienne, entre balbutiement et bégaiement, finit par se dissoudre et par épuiser sa propre plasticité verbale.

Beckett inspire de nombreux musiciens. Par exemple, Philip Glass, fondateur du minimalisme, adapte *Comédie* de Beckett (1963) pour la composition de son *Quatuor à cordes no 1* (1966) : « C'est en essayant de coordonner ma musique au texte de Beckett que j'ai découvert une configuration susceptible de stimuler ma créativité. »

Inspiré lui aussi par Beckett, le compositeur Pascal Dusapin s'est passionné pour les matériaux, instrumentaux et vocaux, dans leur diversité. Ses créations cherchent à bouleverser les chemins balisés et son œuvre dit la quête d'une écriture musicale protéiforme.

Pour Dusapin, composer, c'est constituer un réseau de dérivation et de court-circuit : déformer les couleurs, les entrelacer et les combiner. Sa musique cherche à inventer de nouveaux rythmes qui perturberaient les codes et remettraient en question les normes. Pour lui, l'art sonore est créateur de variété et d'instabilité : « L'enjeu de la musique, son ravissement vrai, c'est le devenir. Devenir une autre. La musique est un pur monde de devenirs, où tout est mouvement et retourne au mouvement qui l'a engendré. »

Dérythmer la musique, c'est laisser s'exprimer un processus aléatoire, comme chez Beckett, ou un devenir instable comme chez Dusapin. D'autres artistes ont également voulu court-circuiter l'esthétique occidentale, et faire apparaître un devenir-autre de la musique. Il fallait prendre ses distances avec le modèle de pensée hiérarchique, fondée sur celui de l'arbre du savoir, des racines aux branches, pourtant dominant dans la métaphysique et l'esthétique occidentales. Il fallait s'autoriser à imaginer une musique aux contours

déviants et pleins de soubassements. C'est le cas de Bartók avec les rythmes hongrois, ou de Messiaen avec les rythmes hindous. *I Got Rhythm* est un titre de Gershwin.

Chacun, dans son domaine, suit son tempo à soi, pour redécouvrir les rythmes du vivant, de la matière ou du réel. En quoi la musique peut-elle nous aider à réfléchir à l'éthique du tempo et du rythme ? Questionner la création musicale, c'est d'abord explorer le foisonnement d'harmoniques et la possibilité d'infimes variations de timbre et de hauteur. La musique crée des rythmes, mais elle s'imprègne aussi des rythmes du monde qui l'entoure : consistance des forces non sonores, captation des matériaux-forces, sensibilité au temps et à la différenciation. Qu'est-ce qui n'est pas encore de la musique, mais qui, déjà, nous touche, nous bouleverse, par sa mélodie et sa musicalité ?

Indissociable de la vie, au niveau du monde immanent, comme l'explique le philosophe Gilles Deleuze, la musique devient pour les êtres vivants la manifestation de la puissance du devenir. Éléments d'une éthique sensible et d'une esthétique du mouvement, caractéristiques d'une philosophie du tempo à soi, la musique emporte vers une transformation continue au seuil de la perception.

Comment la musique peut-elle non seulement nous affecter, mais surtout nous inspirer un rythme de vie, d'élan, de désir, de spiritualité ? La musique est en réalité la meilleure des entrées pour réfléchir au devenir de l'existence, ouvrir le chemin d'une possibilité de mettre de la variété dans sa vie. Pourquoi ? Parce que la matière musicale, par son intensité, crée autour de nous des forces, des rythmes, des affects, des vitesses, des puissances et des directions. L'art bouleverse notre rapport sensible au monde, à la fois personnel et collectif, et nous permet de nous déplacer autrement, dans la vie intime comme dans le territoire social autour de nous.

De Xenakis à Philip Glass

La pensée de Nietzsche et celle de Deleuze ont inspiré les compositeurs. Sur la scène électronique belge, par exemple : le label Sub Rosa édite en 1995 *Folds & Rhizomes for Gilles Deleuze*, premier volume d'un triptyque en hommage au philosophe, mis en musique par les artistes Tobias Hazan et David Shea. Ailleurs, un autre projet collectif voit le jour, avec la création en Allemagne d'un label et d'une maison de disques *Mille Plateaux, Force Inc. Music Works*. Ce label expérimental édite *Clicks & Cuts Series* (volumes 1 à 5), compilation d'artistes qui explorent la musique glitch. Autant de reprises et d'explorations inédites : rythmes déstructurés, fissurés, mixés, malaxés.

Qu'est-ce que la musique glitch ? Apparue dans les années 1990, elle est une expérimentation électronique basée sur le dysfonctionnement et la brusque variation de la tension. Son matériau principal est le défaut sonore. Esthétique du rythmique et du pulsatif, ce sous-genre ou métagenre de l'électro se nomme aujourd'hui art post-numérique ou post-digital.

D'Aphex Twin dans les années 1990 à Jazkamer dans les années 2020, le glitch comme le bruitisme réinvente l'électro. Les rythmes industriels, programmés par ordinateur, invitent à de nouvelles expérimentations virtuelles, explique le philosophe Harry Lehmann. Depuis les *drum machines* et l'ère des boîtes à rythme, des artistes comme Roger Linn ou Steve Porcaro du groupe Toto ont totalement bouleversé la donne rythmique. Le patchwork et le bricolage offrent aujourd'hui une nouvelle matière sonore.

Sur le plan de la musique électronique expérimentale, le compositeur Xenakis a développé un projet de base spatiale futuriste et musicale : composition lumineuse, rythmes d'allumage multiples et différenciations verticales ou horizontales superposées. Il le met en pratique dans une création de 1967, intitulée *Polytope de Montréal*. Tout le programme rythmique y déploie une série de hasards, de rencontres et de croisements. Xenakis explique : « Si un flash s'allume suivant un rythme donné, il pourra changer de rythme quand un autre rythme arrivera, ou garder son rythme, ou ne garder que ce qui est commun aux deux rythmes. »

Passionné de performances, Xenakis réalise des *Polytopes* (structures électroniques qui combinent lumière, musique et conception architecturale) par abstraction mathématique, infrastructure technologique et musique électronique : combinatoire de « stéréophonie statique » (points sonores, réseau orthogonal ou courbe) et « stéréophonie cinématique » (notions de vitesse et d'accélération acoustiques).

Contrairement à Le Corbusier, avec qui il a travaillé et qui choisit plutôt le figuratif, Xenakis explore l'abstrait, qui coïncide avec sa création musicale : « Il est indispensable que l'art soit à la fois rationnel (inductif), technique (expérimental) et talentueux (révélateur) », dit-il. Pour Xenakis, la lumière joue un rôle rythmique essentiel dans l'harmonie des sphères, en raison des analogies qu'il est possible d'établir entre elles et la musique (qualités abstraites comparables) et aussi en raison de sa capacité à recréer à un niveau inférieur ce que la nature fait à grande échelle.

Dans ses *Polytopes* de 1982, Xenakis met à nouveau le rythme au cœur de son processus créatif. Le rythme devient chez lui une procédure esthétique, rationnelle en même temps qu'intuitive, qui circule entre lumière, son, technologie et théories, sans solution de continuité : un art polytopien totalement autonome, sans référence anthropomorphique ou réaliste.

A propos de l'usage des rythmes dans la musique électronique, il faut préciser ici que la nature et la technique n'entrent pas nécessairement en conflit. L'esthétique iconoclaste musicale, par les techniques et technologies en arts, ou encore par l'ethnomusique, peut aider à retrouver le lien avec les sons naturels, présents dans le monde, mais parfois difficiles à capter. À ce titre, l'Institut de recherche et de coordination acoustique / Musique (IRCAM), créé le 24 décembre 1976, a joué un rôle fondamental dans la recherche et l'évolution des techniques informatiques et numériques en musique. L'utilisation de l'ordinateur dans la création sonore remonte aux années 1950. L'électroacoustique travaille dès cette époque sur les réseaux multimédia, à la recherche de moyens innovants pour utiliser les rythmes des synthétiseurs.

La science cognitive des signaux sonores, au service de projets artistiques modernes, permet d'expérimenter des mutations musicales originales, venues d'artistes comme Schoenberg, Berg, Webern, Messiaen, Boulez, Schaeffer, Cage, Berio, Stockhausen ou Ligeti. L'instrumentalité musicale, branchée sur le monde et associée à la technologie des microprocesseurs et aux synthétiseurs modulaires, annonce le champ des possibles ouvert par Internet.

Jumelé au Centre Pompidou, l'IRCAM réunit scientifiques, artistes et techniciens. On y trouve quantité de salles spéciales, équipées de multiples câbles, branchements et écrans. L'expressivité musicale, médiatisée par l'écriture informatique et le support numérique, n'en reste pas moins au service du concert, de l'interprétation instrumentale et de la découverte de la composition. Elle utilise alors un éventail complet de sons présents dans la nature et dans le monde.

Dans son rapport intense à la musique, le philosophe Deleuze, déjà évoqué, propose « une cartographie des variables », soit une approche concrète des enjeux du rythme musical. Il rapproche le rythme de l'idée d'un *temps non pulsé*. Qu'est-ce à dire ?

Le temps non pulsé est un temps libéré de la mesure, un temps qui échappe à la pulsation classique. Sa durée est plus ou moins variable, plus ou moins libre. Cette nouvelle forme rythmique incarne la pulsation d'un « temps flottant » ou, comme dirait Proust, d'« un peu de temps à l'état pur ». La caractéristique de ce temps non pulsé, précise Deleuze, est d'être « un temps libéré de la mesure, que la mesure soit régulière ou irrégulière, qu'elle soit simple ou complexe ».

L'idée principale de Deleuze est forte : la musique est capable de créer des temps hétérogènes, qui ne se rabattraient pas sur une mesure commune, une cadence métrique fixe, ordonnée, générale. La musique, pour Deleuze, exprime non pas une chronométrie ordinaire, mais l'ensemble des durées

vitales.

Ce qui se joue ici en musique, on le trouve dans d'autres domaines : en biologie, par exemple, le vivant ne suit pas qu'une seule cadence, générale et commune. Les rythmes biologiques sont au contraire d'une variété sans commune mesure ; ils se conjuguent parfois et traversent souvent des durées disparates et hétérogènes, au niveau sub-vital ou infra-vital, dans la population des molécules. Du biologique au musical, l'idée de variété rythmique est essentielle : dans l'harmonie musicale, le temps non pulsé s'oppose à la métrique classique, comme les molécules oscillantes du vivant se distinguent du schéma vital d'un corps élémentaire et unifié.

Cette variabilité du temps non pulsé, qui permet une liberté de rencontres sur le plan artistique, s'illustre dans le *Concerto pour piano en fa majeur* de George Gershwin : le second des trois mouvements, comme il est d'usage, y est plus lent. Mais il fait se rencontrer des sonorités hétérogènes. La durée de la trompette, qui crée un climat éthéré et évanescent, rencontre la durée du piano, apportant une fantaisie déhanchée, proche du jazz. Deux tempos singuliers se rejoignent ici, formant un étrange plurivers musical.

Dans *Mille Plateaux*, la musique participe du *devenir* de la vie comme espace de création et d'expérimentation. Gilles Deleuze et Félix Guattari y rendent hommage à une série de compositeurs et de musiciens comme Pierre Boulez, John Cage, Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass.

De fait, le rythme occupe une place singulière dans la musique américaine de l'école minimaliste. Trois compositeurs participent d'une volonté de dépouillement, à travers un jeu entre structure répétitive et pulsation régulière : Terry Riley (né en 1935) crée *In C* en 1964, pièce fondatrice de la musique répétitive ; Philip Glass (né en 1937) compose la musique d'*Einstein on the Beach*, spectacle mythique de Robert Wilson, créé en 1976 ; et Steve Reich (né en 1936), avec *Music for 18 Musicians* (en 1976), utilise la technique du « déphasage » (*phasing*).

Pour tous ces différents artistes, la musique n'est pas prisonnière d'une transcendance (le Soi, le Monde, le Sujet…), mais suit un plan sonore immanent, celui du monde. Avec eux, le rythme musical est libre. Il prend la diagonale comme on prend la tangente, et s'échappe des coordonnées horizontales (la mélodie) et verticales (l'harmonie) de l'ordre musical.

Poésie au mètre : battement, flux, élan

De l'Antiquité grecque jusqu'aujourd'hui en passant par la psychanalyse viennoise, l'idée du rythme, *rhuthmos* chez Platon ou *schlag* pour Freud, se

déploie en trois dimensions.

La vitalité marque l'aspect originaire du rythme, la régularité en est la deuxième dimension. Le rythme signifie alors mesure, ordre ou structure. Cette dimension formelle inscrit le vital dans la stabilité, le mouvement dans un cadre. C'est la marque du retour des choses, grâce à la répétition.

La troisième dimension est l'échappée, au croisement de l'organique et du formel. Elle libère le rythme et rend possibles la variation, l'ondulation ou la vibration. Les vagues de la mer, si elles sont régulières, peuvent être calmes ou déchaînées. Le rythme ne se réduit là ni à sa vitalité originelle (première dimension) ni à sa régularité structurelle (deuxième dimension). Il signale en fin de compte une spontanéité souple et un mouvement cadencé (troisième dimension).

Dans l'Antiquité, d'Héraclite à Marc Aurèle, le *rhuthmos*, en grec, permet de penser la place de l'être humain dans le cosmos. En fixant les enjeux de la singularité du sensible – la matière, le corps, le réceptacle –, l'idée de *rhuthmos* pose les bases d'une anthropologie et d'une cosmogonie.

Entre la métrique platonicienne, qui compte, mesure et ordonne, et l'écoulement du fleuve abordé par le présocratique Héraclite, l'idée des Grecs était de préserver la plasticité de ce qui survient dans le temps et de ce qui surgit dans l'espace. Maintenir une dynamique, sans l'enfermer dans une forme, une substance ou une essence ; préserver l'énergie du sensible, tout en offrant un cadre conceptuel pour en comprendre le processus. « La pensée du rythme, la pensée *en rythme* tente de saisir le réel en mouvement, dans son mouvement propre », explique le philosophe Pierre Sauvanet.

Pour Freud, la psychanalyse donne un cadre pour expérimenter le psychisme humain dans sa singularité. Afin de découvrir les secrets de la psyché et de la sexualité, il faut en passer par l'exploration du développement libidinal, des complexes d'Œdipe, de castration ou de pulsion de mort. S'il cherchait à guérir des patients atteints de pathologies psychotiques, Freud développe aussi des techniques et des méthodes de déchiffrement des rêves, des symptômes ou des lapsus.

Mais c'est dans l'œuvre des psychanalystes hongrois Maria Torok et Nicolas Abraham que le champ des techniques psychanalytiques s'enrichit avec le thème du rythme. Ils associent dans leurs recherches l'*incident rythmique* et la *pulsion d'introjection* afin d'aider les sujets à se libérer des obstacles du réel, vécus comme des arrêts et des impossibilités. La cure analytique a alors pour rôle de lever ces contraintes et de permettre à l'individu d'avancer, de se créer et de se débarrasser d'entraves psychiques.

Dans sa réflexion, Nicolas Abraham part du langage et des mots. Il commence par l'interprétation de deux poèmes, *L'Apprenti sorcier* de Goethe

et *Le Corbeau* de Poe. Son analyse poétique permet d'authentifier la place du « Je » dans ces œuvres, dont l'expression passe par les rythmes, les rimes et la scansion.

La dimension rythmique de la parole et du discours permet d'atteindre à une subjectivité cachée de soi à travers l'objectivité apparente des mots. Qui parle ? Qui est l'auteur profond du poème ? Que signifie créer par les mots, au théâtre, en poésie, en philosophie ? Par l'intermédiaire de la rythmicité, une personnalité insoupçonnée se dévoile.

De manière concrète, un rythme long suivi d'un rythme court révèle la temporalité personnelle d'un univers poétique. Le tempo à soi passe donc aussi par la prosodie, comprise comme l'ensemble des éléments syntaxiques et sémantiques. Cette analyse psychanalytique donne une idée de la réalité mouvante des mots que l'on choisit. On utilise telle ou telle expression en fonction d'un lien mystérieux entre le mot choisi et le dispositif mental en arrière-plan.

Le rythme d'une strophe, qui accompagne la polyphonie du poème, révèle une part de subjectivité, que le psychanalyste nomme « affect ». De son côté, le penseur du rythme Henri Meschonnic, auteur de *Critique du rythme* et de *Politique du rythme*, dit que « le rythme est consubstantiel au vivant, à toute activité ». On peut légitimement penser à sa suite que le langage poétique est un lieu mouvant et vivant, qui révèle le tempo intérieur.

Loin d'être un élément neutre de pure convention, le rythme poétique participe d'une démarche intime. Subjectif et polymorphe, le rythme intérieur contient des significations sur le ça, le moi et le surmoi. Le poème donne accès à l'inconscient : « Ce qui se joue dans le rythme, c'est l'affection, soit en tant que frustration du désir-obstacle, soit en tant qu'accomplissement du désir-satisfaction », explique Nicolas Abraham.

Les rythmes révèlent non seulement l'état d'esprit du poète – la tranquillité, les drames, l'abandon de soi et la rêverie –, mais aussi l'angoisse profonde, les doutes cachés ou les désirs enfouis.

Trois poètes français contemporains ont un rapport intime au rythme : Michel Deguy, Édouard Glissant et Yves Bonnefoy. Ils partagent aussi d'autres points communs : leur œuvre respective témoigne d'un lien profond entre poésie et philosophie. Les relations entre Michel Deguy et la pensée de Derrida, Édouard Glissant et la philosophie de Deleuze, Yves Bonnefoy et les textes de Merleau-Ponty témoignent d'une réflexion croisée entre le poème et l'idée.

Deguy, Bonnefoy et Glissant thématisent aussi une analyse singulière du temps, du langage et du monde, à travers la rythmicité créatrice de leurs vers. Avec eux, trois tempos de la pensée se dessinent : le rythme comme

battement (Michel Deguy), le rythme comme flux (Édouard Glissant) et le rythme comme élan (Yves Bonnefoy).

Si la poésie est la mémoire de la langue, alors le rythme est la vitalité du poème. Pour T. S. Eliot, « le poète est un inventeur de rythmes et un briseur de rythmes ». De son côté, Léopold Sédar Senghor affirme : « Seul le rythme provoque le court-circuit poétique et transforme le cuivre en or, la parole en vérité. »

Le rythme-battement (Michel Deguy)

À la fois « poète lyrique » (Martin Rueff) et « penseur en poésie » (Jacques Derrida), Michel Deguy est l'auteur d'une œuvre qui fait la part belle à la mesure, à la cadence et au rythme. Avec Deguy, c'est par les rythmes que la poésie peut manifester et incarner l'instabilité du monde, la vibration du réel ou l'écart entre les êtres et les choses.

Pour le poète disparu en 2022, le rythme est un métronome, qui marque la chronologie personnelle, qui manifeste l'expérience du temps vécu. Marqueur de liens entre le subjectif et l'objectif, le rythme « figure » la durée intime humaine. Avec lui s'opère un entrelacement, à la fois du dehors par le dedans, de l'intérieur par l'extérieur, comme un serpent autour d'une branche, comme une liane autour d'une colonne sculptée.

Deguy présente différentes dimensions de sa conception du rythme, dans son livre *L'Impair* : « Avec le rythme quelque chose se passe, de pareil à une dimension où le sujet pénètre *comme* au-dedans de "soi". » De plus, le vers poétique, porté par le rythme, fait passer le temps dans la langue : « Le rythme est le "sésame" par où le sujet pénètre dans la langue. »

La poétique de Michel Deguy conçoit la raison poétique comme une capacité, une énergie, qui compte sur ses propres forces. Si, comme dit le titre de l'un de ses essais sur la création, *La poésie n'est pas seule*, le poème est bien la voix qui accompagne la vie.

La poésie dialogue avec la peinture, la musique et le théâtre. Examinant « le caractère comme-un des arts », Deguy explique de quelle manière la poésie est médiatrice entre les disciplines créatrices : elle donne forme à l'informé.

Pour lui, la poésie est aussi, dans le présent de l'actuel, l'écart qui empêche de coïncider définitivement avec soi, de se fermer sur sa parole, sur son être. La poésie est ouverture, dramaturgie inventive qui permet au flux de se maintenir, de s'arrêter, puis de reprendre. La poésie est une parole qui se module en un rythme. Michel Deguy a une expression pour le dire : être « rapide comme un dieu qui manque un rapt ».

Le rythme crée l'espacement. Il introduit un intervalle entre les êtres, les choses, les moments. Il déploie le mouvement, produit le temps, ouvre l'espace, comme dans le wagon d'un train, lorsque le voyageur somnole : assoupi, l'individu est plongé dans ses rêveries. Pourtant, dans un demi-sommeil ouvert au monde, le passager entend et attend le son régulier et répété qui résulte du contact entre les roues et les rails. Cette cadence le berce et déjoue le temps qui passe.

Le temps poétique (repos, divagation, méditation, rêverie) est investi d'une temporalité différente du temps ordinaire. L'inaction offre au voyageur endormi, ou sur le point de l'être, une liberté nouvelle, celle de pouvoir apprécier autrement le temps qui passe, même s'il se trouve dans un espace fermé (la cabine de voyage, le lieu clos du transport). Cette redécouverte du temps est capitale, c'est un temps majeur pour réapprendre ce qu'est la durée. Soudain, dans l'instant du voyage, l'infini redevient un possible, l'avenir se dévoile, un espace-temps illimité est entrevu.

Dans la cuisine, les marmites et les casseroles servent d'instrument au commis, qui coupe les légumes, prépare les plats, réalise le menu, au rythme du tic-tac de la pendule. A-t-il conscience de travailler au rythme des aiguilles qui donnent l'heure ? L'action de hacher, sectionner ou trancher s'accompagne d'une rythmicité quasi musicale.

Sans avoir la nécessaire conscience du rythme, le battement de l'horloge dans une cuisine ou dans une salle d'attente amplifie l'espace-temps du lieu. Du cuisinier au percussionniste, du danseur à l'aiguilleur du ciel, chacun joue avec la cadence, déjoue la régularité presque mécanique.

« Le rythme est entraînant », précise Deguy. Cette appropriation du rythme par l'être humain, dans les gestes de la vie de tous les jours, renvoie à une faculté de la raison, véritable métronome de nos actions. Les butées temporelles, les sonorités horlogères – autrement dit : tout ce qui résonne ou amplifie notre tempo interne – introduisent peu à peu une mélodie intime, par la scansion répétée entre des bornes chronométriques, objectives et extérieures. L'individu dompte les rythmes. Pour que le temps personnel soit libre, il doit se mesurer, ou peut-être même s'affronter, aux schèmes, aux mesures et aux régularités du temps extérieur.

Dans « Page d'écriture », un célèbre poème pour enfants tiré du recueil *Paroles*, Jacques Prévert explique que, avant de devenir musical, le rythme est d'abord *arithmétique* : les enfants sont en classe, pendant une leçon de mathématiques. Il s'agit de répéter « Deux et deux quatre/ Quatre et quatre huit/ Huit et huit font seize… » Le maître impose une cadence, une métrique, une pulsation. De son côté, l'arrivée de l'oiseau-lyre au huitième vers perturbe cette belle régularité collective, qui demande patience, voire passivité des

élèves. L'oiseau, interpellé par l'enfant – « Sauve-moi/ joue avec moi/ oiseau ! » – donne lieu à une autre chorégraphie, qui perturbe l'ordre de la leçon.

La venue de l'oiseau-lyre, caché dans le pupitre, brouille la méthode classique de la leçon. Cet appel vers un ailleurs introduit un désordre, instaure un petit chaos dans l'attente ordonnée de la classe. La leçon initiale du calcul mathématique tente de se maintenir, comme le montrent les vers 18-19, puis les vers 25-28. La cyclicité de la mesure (« Un et un »…), devenue berceuse et monotonie, est percutée par l'évasion et la transformation des vitres en sable et des pupitres en arbres (« Un et un ne font ni une ni deux et s'en vont également »).

Le rêve poétique de Prévert commence doucement, avec des enfants qui secouent la tête en mesure, au rythme de la leçon. Le maître bat la cadence. Peu à peu, le hochement fait place à l'évasion hors des rythmes et hors des murs de la classe, car l'oiseau-lyre libère l'unité ordonnée qui laisse place à l'ivresse acrobatique de l'enivré voyageur.

L'indécision succède à la précision. Ouverture et envolée : l'oiseau chez Prévert est comme l'impair de Verlaine. Voilant, agitant, tremblant, il est un motif poétique qui donne à entrevoir un fouillis indécis et bacchique.

Conscient de la plasticité du poème, Deguy estime que le rythme poétique est le pouls du temps. Figure d'équilibre, entre patience et impatience, entre vitesse et lenteur, entre terre et mer, entre prose et vers, le rythme est un seuil, un escalier, un propulseur.

Mais Deguy se pose la question depuis longtemps. En 1969, ses textes relèvent d'un usage encore classique du rythme : « Je me promène seul en chemin givré, courant selon mon rythme » (« Antiphonaire », *Figurations*). Dix ans plus tard, en 1978, ce qui intéresse désormais le poète, c'est le lien profond, cimenté, entre langue et rythme. À cette période, il questionne les impensées de la langue, le déploiement du manque ou de la privation. À propos de la langue, « son rythme-structure est un rythme-comme-vague ; car c'est dans la cadence pareille au rhume d'océan qu'elle se configure en langage qui parle pour dire » (« Cette confusion du rythme et de la mer », *Jumelages*).

Pour Deguy, la langue se mue en langage dès lors qu'y apparaît le mouvement. La parole naît du défaut de langue, de son manque. Le rythme n'est plus un « en-avant », mais un « va-et-vient ». Porte battante entre le sonore et le visuel, le rythme est là pour que le mouvement se figure en parole.

En 2000, Deguy introduit une rupture : sa conception du rythme se fait mélodie. Phénomène organique du battement cardiaque ou de la respiration,

le rythme en est aussi la musique, la signification, la vivacité. Il est une *forme-figure*. Battement et couleur à la fois, quantitatif et qualitatif. La signification du poème tient dans sa découpe, la mélodie est tout entière dans la mesure.

Cette approche tirée de l'art poétique de Michel Deguy bouleverse les rapports entre idée et exécution, théorie et pratique. L'élan rythmique – la parole se retire comme la mer, puis revient par vague et énergie – est un moyen d'apercevoir « l'intrusion de la réflexion sur le logos poétique ». Les liens entre poésie et philosophie s'en trouvent bouleversés. Si le thème initial, chez Deguy, est le rythme-battement, à mesure qu'il se déploie dans la poésie, le rythme a déplacé le thème lui-même : « Le rythme compte plus que tous les thèmes qu'il emporte et relance et scande sans cesse », explique à ce propos Derrida dans *Psyché. Inventions de l'autre*.

Pour Deguy, la qualité de stabilité du rythme, qu'il appelle sa « demeurance », tient précisément non pas dans l'identité d'une forme reconnaissable, mais dans la relance, la remise en jeu, la translation qui transforme.

Le rythme-flux (Édouard Glissant)

Dans la poésie d'Édouard Glissant, le paysage, l'entour et l'horizon sont mêlés et forment une cartographie archipélique. La relation aux espaces et aux temps est pour lui à la fois un point d'ancrage et l'occasion d'une dérive. Chaotique, démesuré, violent ou éclaté, le lieu se diffracte, la cadence se fissure. Le réel, dans son jaillissement, est une expérience poétique et cosmique. Ancien élève du philosophe Gaston Bachelard, Édouard Glissant a retenu les leçons sur la métaphysique des éléments premiers : écouter la parole volcanique ou le flux musical des pierres. Les roches et les fossiles possèdent une grammaire minérale et une mélodie rocailleuse, expliquait Bachelard. La mémoire du monde est enfouie dans la matérialité des éléments : « Approche d'un temps primordial, terre et eaux mêlées, où le rythme de la voix est élémentaire », écrit Glissant dans le poème « Bayou ».

Sensible aux traces, Édouard Glissant construit une poésie qui fait résonner et trembler les langues, qui portent en elles ce qui est enfoui ou ce qui a disparu : son poème *Le Sel noir* (1960) exploite la richesse des mots et le génie inventif de l'expression. Le rythme est du côté de l'emmêlée des cris, sonorités et invocations.

Avec Glissant, le rythme ne sert pas à remonter aux origines mais, au contraire, à décentrer les sources. Le poète fait monter les chants profonds de l'Afrique, mais de manière polyphonique, plurielle et vivante : « Le conteur mesure sa parole dans l'éclat démesuré. » Le rythme, c'est alors le flux.

Partant d'une poétique de l'éclatement, Glissant en appelle plutôt ensuite à une concision, à un plus grand resserrement, dans le vocable encore éclaté de *Boises*, en 1979. Signe d'amertume ou de colère, le vers poétique de Glissant y explore une réalité indicible, « comme un déparler qui dans la mangle boite ». En 1985, *Pays rêvé, pays réel* redonne au rythme sa dimension épique. Glissant confronte terre idéale et errance vécue. Entre l'exhortation et la complainte, la voix du poète assume l'opacité : « Il n'est filiation ô conteur/ Ni du nom à la terre ni du vent/ À la cendre. »

Le rythme n'a pas pour fonction d'aligner ou de mesurer. Au contraire, il participe de l'opacité grandissante, celle des mondes, des histoires, des mémoires. Dédiés « aux clairières, qui se réjouiront de telle opacité », les poèmes elliptiques de *Fastes*, en 1991, gardent le secret des langues multiples, venues de Lucrèce ou de Pline. Il n'y a plus de ligne de partage entre la saisie rationnelle du langage et l'obscurité imprévue de la parole. Avec *Les Grands Chaos*, en 1993, l'errance poétique se poursuit. Une géographie poétique souterraine, peuplée de créatures volcaniques, se raccorde aux matières et aux éléments : « Tatous, racoons, rat pilori (espèce indigène), le lamantin, le serpentaire – pour dire l'en-aller des choses. »

Refusant de fixer le réel, mais laissant libre cours à l'errance et à la vibration, dansant avec les hordes poétiques, la poésie de Glissant est une poésie du chaos et de la houle.

Les rythmes y sont à la fois poétiques et musicaux, parce que la parole est aussi la voix, le chant et le souffle du conteur créole. L'oralité dans l'écriture permet un nouvel échange. Le tempo se libère alors de toute attache. Il touche le sensible dans toute sa diversité, portée par la musique et par le souffle « du poème qui tourne à conte/ Et dont le rythme ne mécompte », écrit Glissant dans le poème « Bayou ».

Dans la poésie d'Édouard Glissant, le langage poétique est un lieu mouvant et vivant, un flux archipélique qui se déplace. L'altération rythme à son tour le poème : « Nous naviguons nos mots au plus fond de l'éventement », écrit Glissant dans le poème « Garrot » (*Boises*, 1979). Le chant poétique est une clameur vibrante, qui traverse les espaces et les horizons, un cri porté par le vertige et la dérive des océans : « – Casse le ban, défont le rythme ! » (« Désode », *Les Grands Chaos*).

La dramatisation du rythme dans le poème participe de l'opacité des mémoires et des histoires. Il est impossible de ramener ce mouvement à une cadence ordonnée, même légère et apaisée. Pour Glissant, le rythme du poème participe au tracé sinueux de la parole, dans une recherche existentielle du devenir antillais : « C'est pourquoi dérouler ce tarir et descendre dans tant d'absences, pour sinuer jusqu'à renaître, noir dans le

roc. » L'intensité de l'effet poétique ne réside pas ici dans la répétition ou dans le retour, mais dans l'entour, le dessouchement et l'ensouchement. Glissant déploie une plasticité de la parole poétique, symbolisée par les marées et le ressac, le flux et le reflux, avec une dérive qui décale et renouvelle les choses.

Poète du mouvement et de l'errance, du repos et de la relance, Glissant use avec intensité de la fluctuation et se lance dans une quête lancinante de la dérivation. Le court-circuit, le discontinu et l'interruption caractérisent le rythme de sa poésie.

Au début du poème de jeunesse « Roche », on lit : « Écume pluie tête clamée battements d'eau pluie ». Puis : « ô livraison de mes visages l'enlacement clarteux la jonction noueuse de ces deux fleuves l'avant-première de la tempête/ je roule calloge l'eau la vague l'écume je me lave roche moi roche la mer paresse dans mes golfes la mer inonde ma présence. » Plutôt que le lire, il faut écouter à haute voix ce swing océanique et marin, dont la phrase est bercée rythmiquement.

Chez le poète-philosophe, les mouvements de balancier poétiques, comme la houle des vagues de la mer, signalent « ce pays de boucles, de détours, d'anses, de goulets ». Sur le plan formel, ce phrasé musical singulier produit une rythmique de la dislocation. L'archipel poétique accentue le tragique du récit. Glissant nous invite à une œuvre« ténébrant le rythme ! ».

Entre ce mélange de variation et de répétition, d'envolée et de déplacement, le rythme chez Glissant est diffracté, nécessaire dans sa totalité, fragile dans son unité. Il exprime un flux du monde, qui associe appartenance et relation, ancrage et ouverture, d'où surgit un nouvel imaginaire.

Le rythme-élan (Yves Bonnefoy)

L'autonomie du poétique, par rapport au réel, réside dans l'expérience immédiate, directe, avec l'objet sensible. Un contact existentiel s'établit avec la chose, avec l'être ou avec l'événement.

À partir de cette expérience concrète, le poète peut atteindre alors à une autre dimension du monde, celui de son univers intérieur. De cet ancrage dépend ensuite le décollage. Yves Bonnefoy explique les raisons de ce mouvement : « Armée du son et des rythmes qui l'enracinent dans le rapport immédiat de la personne à son lieu et à autrui, la poésie remonte au travers des flux, des dérives, de la pensée conceptuelle, pour aboutir à une forme de connaissance qui n'est qu'à elle. » Ainsi, le geste poétique se définit à la fois comme présence au réel et comme création d'un monde.

Avant que le matériau ne prenne forme, le poétique doit laisser l'intuition

originelle s'inviter comme un élan, un surgissement d'absolu dans le vocable. Le poétique est d'abord ce qui s'éprouve immédiatement, à même le monde, avant toute élaboration de pensée.

Pour Yves Bonnefoy, la poésie n'est pas une rhétorique formelle. Elle se situe en deçà de la phrase, comme une couche, une strate, qui s'intercale entre les mots et les choses. Marquée par l'approche phénoménologique, sa poésie est une recherche de la donation et de la présence au monde, dans la vie sensible et la perception spontanée.

Mouvement qui ouvre au rayonnement des choses, dans la finitude terrestre, le poétique chez Bonnefoy est « sensible seulement à la modulation, au passage, au frémissement de l'équilibre, à la présence affirmée dans son éclatement ». Le poétique associe l'élaboration d'un chant nouveau à la simple présence nue des choses et du monde. « Une définition du langage : un ici qui respire et expire l'ailleurs, méduse aux dimensions d'une mer qui serait le monde. »

Cette respiration directe des choses est essentielle, elle porte le rythme poétique à l'instant du vécu, au plus près. L'acte poétique se situe au plus fugitif d'une évanescence, au cœur de l'instant, au centre du moment.

Poète du réel immédiat, Yves Bonnefoy est guidé par l'intuition poétique et par l'intensité de la relation au monde. La rencontre se forge au cœur du poème : « J'ai porté ma parole en vous comme une flamme,/ Ténèbres plus ardues qu'aux flammes sous les vents » (« Une voix », 1953). Le rythme est alors la marque d'une présence mystérieuse de la parole. Une présence, malgré la langue, entre l'évidence et l'insondable. « Quelque chose qui s'assemble, qui se disperse » (« L'épars, l'indivisible », 1975), mais qui demeure grâce aux mots, et aussi contre eux.

L'art pour Bonnefoy consiste à toucher, à établir un contact avec cet arbre-ci, qui se trouve là, devant moi, dans son unicité illimitée, dans sa concrétude simple et essentielle. « Entre l'expérience de la présence ou son refus », expérimenter le monde, vivre le monde, cela passe par le toucher avec le réel, le contact avec la chair et la matière. Pour Bonnefoy, c'est le meilleur moyen ici de sentir la dimension éphémère des choses de la vie, comme une expression de la finitude des êtres, qui, parce que mortels, ne sont que de passage sur terre.

Un mot poétique peut évoquer simplement le parfum d'une plante, la profondeur d'un buisson, les entailles d'une écorce, mais ne peut pas le contenir entièrement, le démontrer ou le limiter. À cet instant précis, si les sons et les couleurs se répondent de manière éphémère, l'artiste est peut-être en mesure de manifester picturalement ou musicalement l'infini dans ce qui est là.

La poésie pour Bonnefoy ne doit imposer aucun rythme, ni rhétorique ni syntaxique. Elle est au service de découvertes simples, elle relève de l'intuition première. Il n'y a rien à forcer, il s'agit simplement de s'adapter à la vitesse ou à la lenteur, de se fondre dans l'élan naturel ou dans la coulée existentielle du mouvement.

Le rythme exprime en tout cas une intimité immédiate et une liberté partagée. Le rythme poétique est l'entrée dans un rapport de présence à présence avec le monde. C'est la découverte d'une luminosité sensible, lorsque le poète rencontre un reflet dans le jardin : « Il me suffit de penser au plaisir que j'ai eu à apercevoir dans l'herbe, devant la maison d'autrefois, un petit morceau de miroir. »

Combattre l'autorité du concept ou la domination de l'idée, tel est le projet du rythme-élan. Pour entrer dans la spontanéité des choses, il ne s'agit pas de saisir le monde à mesure qu'on le découvre et qu'on y vit, encore faut-il le laisser venir. C'est l'élan du monde qui compte, et non pas le nôtre. Cette apparition est comme une naissance, elle a son propre rythme, elle ne cherche ni à s'imposer ni à l'imposer aux autres.

Bonnefoy considère que la parole tente de se souvenir de la plénitude du monde. La voix conserve en elle cette marque par laquelle elle retrouve l'espérance d'une plénitude première, originelle : « Et cet espoir, ce besoin, cette tentative sans autre moyen qu'un désir ancré dans une mémoire, c'est le rythme » (*L'Alliance de la poésie et de la musique*, 2007).

Le rythme n'est pas ici maîtrise de ce qui est, mais espoir de ce qui n'est pas encore. Le rythme permet de se lever : élan, élancement, commencement – « départ dans l'affection et le bruit neufs », disait Rimbaud.

Le rythme prend sens dans sa relation à un point de départ, à un ancrage initial ou à un lieu d'origine. Le rythme est d'abord situé, installé, incarné. Ensuite, il suscite les mots pour le dire, se fait vers ou poème. Il est la trace de l'expérience vécue, trace autant que preuve, souvenir autant que promesse, frémissement autant que déconvenue.

Le rythme est le socle de la conscience, pour autant que la conscience soit d'abord et avant tout un désir.

De poème en poème, Michel Deguy, Édouard Glissant et Yves Bonnefoy ont déployé une réflexion sensible et intuitive du rapport entre le rythme et l'existence. Le rythme n'est pas plein ; il contient un vide. Il n'est pas une certitude ou un acquis, mais plutôt une secousse, un espace vacant. Le rythme, comme battement, flux ou élan, est surtout la marque d'un désir et d'un espoir, d'une espérance et d'une quête. La réalité, autour de nous, ne doit pas être vécue comme une plénitude. Elle est plutôt à vivre comme une

promesse. La fréquentation de la poésie s'apparente, en définitive, à « la pénétration lente et comme rythmée du paysage » du monde, pour reprendre l'expression de Roland Barthes dans son texte autobiographique *Incidents*.

La peinture en mouvement

Dès qu'un rythme est déplacé, un nouveau monde s'ouvre. À l'image des lignes des fusils et du drapeau, pointés vers le ciel, dans *La Liberté guidant le peuple* d'Eugène Delacroix. Là encore, à l'origine de cette singulière dramaturgie visuelle : des tempos qui élargissent le monde autour de nous et nous mettent en rythme avec lui. Du tableau au cœur, de l'image au désir : « Tant d'invention dans les rythmes », dit Vladimir Jankélévitch. À nous d'y puiser des ressources, pour trouver un tempo à soi.

Calligraphie chinoise

Par essence, la calligraphie chinoise est un art du mouvement, et donc du rythme. Chaque caractère a sa puissance et sa dynamique propres. En observant avec calme et concentration la nature autour d'eux, les calligraphes commencent par développer un art du silence et de l'observation. Puis, comme le montre le travail de Xianyu Shu, artiste de la cour mongole sous la dynastie Yuan, vers 1300, les calligraphes, en scrutant la nature, en étudient les principaux mouvements. La méditation permet de mieux saisir la variété des rythmes autour de nous, dans le monde.

C'est l'observation aiguisée de l'environnement qui aide à mieux percevoir les rythmes et à les ressentir. Ensuite, les calligraphes essayent de les transcrire à l'aide du pinceau. Le geste de la main vise à retrouver, par le trait, ce rythme de la nature qui est observé ou ressenti. Chaque trait, sur la feuille ou sur le tableau, rend ainsi compte d'un rythme ; il en est la trace, reproduite par le geste délicat de la main qui tient le pinceau. Par l'imitation et l'apprentissage, le calligraphe est comme l'artisan : il reproduit le geste technique. Il constitue le monde, à travers la structuration rythmique. Le préhistorien André Leroi-Gourhan appelle *ambiance rythmique* la combinatoire musculaire, visuelle et auditive, qui associe le geste à son environnement. Dans *La Mémoire et les Rythmes*, Leroi-Gourhan explique : « Les rythmes sont créateurs de l'espace et du temps pour le sujet ; espace et temps n'existent comme vécus que dans la mesure où ils sont matérialisés dans une enveloppe rythmique. Les rythmes sont créateurs de formes. »

Le geste de l'art du calligraphe s'inspire donc directement des rythmes qu'il a ressentis, des mouvements du monde qu'il a minutieusement étudiés. Lièvre

bondissant hors d'un fourré, oiseau sauvage prenant son envol près d'un lac… Autant d'observations qui impriment un rythme à son tracé. Ces rythmes de la nature sont d'ailleurs à l'origine de plusieurs caractères calligraphiques. Par exemple, les caractères *tzu* et *pu* imitent, par le rythme de la main sur le papier, le mouvement d'un oiseau en vol.

Au XIe siècle, sous la dynastie des Song, le calligraphe Lei Chien-fu décrit le mouvement sonore et visuel qu'il ressent face au grondement d'une chute d'eau. La difficulté de l'artiste est de matérialiser par la plume la cascade dont le tonnerre est de plus en plus fort. Il imagine les flots qui tourbillonnent, se brisent et se précipitent dans l'abîme. Son écriture se fait alors danse sur le papier. La calligraphie devient une gymnastique rythmique.

Par son geste, le maître calligraphe cherche à représenter le rythme des éléments premiers. Il reproduit les mouvements naturels du monde, dans leur simplicité et leur vérité. Souhaitant saisir, par ses dessins, l'attaque et la contre-attaque du serpent, le calligraphe crée le mouvement du reptile sur le papier : la calligraphie devient virevolte rythmique. Tissage ou trame, le trait du pinceau met le peintre en mouvement, qu'il soit allongé, assis ou penché sur son travail. Tous ses muscles participent à tracer, à dessiner le trait. Les mouvements manuels tirent leur force du dos et du torse, soutenus par les épaules, le coude et le poignet qui se coordonnent.

La main pense : le mouvement qu'elle exécute peut répéter une régularité ou créer de l'irrégularité. L'œil fixe une forme à reproduire sur le papier, qui en sera la trace matérielle. Le pinceau est manié en rythme, comme la baguette d'un chef d'orchestre.

La calligraphie chinoise tend à exprimer les qualités vibratoires et énergétiques du monde, elle cherche à saisir la modulation d'énergie du réel, à capter la circulation ou la ligne des choses, à accompagner le souffle du vivant (minéral, végétal ou animal). Le trait vibre en rythme, explique le poète François Cheng dans *Vide et plein* : « Par son plein et son délié, son concentré et son dilué, sa poussée et son arrêt, le trait est à la fois forme et teinte, volume et rythme. »

Tout espace de circulation oppose, aux mouvements, des résistances et des tensions. Les obstacles apparaissent, qui relancent les vibrations et le dynamisent. On le voit sur la scène d'un théâtre ou dans un spectacle performatif. Dans l'art japonais, l'expression *jo-ha-kyu* désigne ce qui contrarie, puis relance le tempo corporel. Cette expression signifie littéralement « tuer le rythme ». Elle est utilisée dans le théâtre classique japonais : trois étapes déploient et mobilisent le danseur : retenir (*jo*), briser (*ha*) et accélérer (*kyu*). Ce triple geste coïncide avec la capacité de créer des tensions, précisément, pour mieux réactiver la force intérieure.

Au Japon, le danseur, par son art, compose et recompose son énergie. Dans le théâtre du kabuki (dramaturgie épique) et du nô (pantomime dramatique), l'acteur, pour créer une image, se fige dans une pose pendant quelques instants suspendus, fixant le public, de manière hypnotique. Cette attitude, nommée *mi-e*, permet ensuite de relancer le mouvement, d'impulser un nouveau rythme. On la retrouve aussi dans différentes chorégraphies. Ainsi, récemment, Angelin Preljocaj, dans *Deleuze / Hendrix* (2021), spectacle pour huit danseurs, propose une œuvre déstructurée et fragmentée. Dans son travail sur le corps et sur la voix, à partir de la guitare rock'n'roll et d'une leçon de philosophie, il donne rythme et forme à l'argile des corps.

Dans la danse, de manière plus générale, il est essentiel d'alterner les rythmes, qui suivent les courbes ou l'arabesque des mouvements. Mouvement et rythmes sont au cœur de l'expression chorégraphique, grave ou légère. L'émotion est intense de voir un corps danser et se laisser traverser par le rythme, un rythme qui s'accorde et se relie à celui des autres corps.

Tous, nous sommes traversés de rythmes contraires. Comme le cours d'un fleuve, certains sont plus houleux que d'autres, nous agitent plus que d'autres. Il nous faut apprendre à jouer avec ces secousses et ces perturbations. Comment maintenir le cap ? À travers les variations de rythme, l'expression de la musicalité du corps ou le battement de l'énergie vitale, il est possible de trouver son tempo à soi.

Virtuosité et fluidité d'Édouard Manet

Le rôle des artistes et des créateurs est de déranger l'ordre établi. Ils bouleversent le consensus ordinaire, résistent aux habitudes et remettent en cause les places normativement attribuées ou la stabilité des représentations classiques.

Par la création d'horizons nouveaux, par la mise en avant de perspectives différentes, les artistes modifient la manière d'appréhender et de découvrir. Ils bouleversent les habitudes du public et des spectateurs. Ils envisagent autrement le monde. Leurs regards offrent la possibilité de vivre ou de ressentir selon un tempo inédit. En s'adressant au désir individuel, l'art opère une rupture avec les routines existentielles usées et fatiguées, comme le montre l'exemple culturel autour de l'œuvre de Manet.

Contre l'académisme standardisé par l'idéologie bourgeoise, contre le système bureaucratique des Beaux-Arts, institué et dominé par les salons officiels, instituts et musées, une génération d'artistes, Manet, Courbet, Delacroix et Ingres, déploie une stratégie picturale de transgression. Au cœur du Second Empire, leur révolution esthétique mêle scandale et indignation.

Bousculée par les révolutions politiques et industrielles, la société française est alors au bord d'une nouvelle modernité picturale. Refusant de céder aux goûts normatifs et aux valeurs dominantes de l'époque, Édouard Manet (1832-1883) change radicalement la façon de représenter la réalité. Il bouleverse les codes, les styles et les conventions.

Le Déjeuner sur l'herbe (1862), *La Musique aux Tuileries* (1862), *Olympia* (1863), *Le Balcon* (1868) ou encore *Berthe Morisot au bouquet de violettes* (1872) choquent, provoquent, bousculent, intriguent, révoltent et enchantent. La société ne reste pas insensible à l'œuvre de Manet, qu'on s'y oppose ou qu'on l'acclame.

Frondeur et rebelle, Manet maîtrise parfaitement la technique et l'énergétique des couleurs. Il n'en refuse pas moins tout académisme. Remettant en cause l'ordre établi, sa liberté fascine, à un point inimaginable. Mêlant portraits intimes et scènes de la vie parisienne, comme le *Bar aux Folies-Bergères*, son ultime tableau, Manet libère la création artistique de ses vieux carcans.

Écrivains et artistes voient en lui peut-être le seul modèle du véritable créateur indépendant. Ils captent dans sa peinture des cafés-concerts et des canotiers une singulière originalité : Manet incarne la modernité capable de s'émanciper des normes morales et sociales en vigueur dans le Paris haussmannien.

Derrière l'intensité du trait de ses tableaux de groupe ou de ses natures mortes, une sensibilité profonde et une vivacité sans pareille représentent la réalité. « L'intelligence éclate dans chaque coup de pinceau de Manet », expliquera Picasso.

Mort à 51 ans des suites de la syphilis, Manet déconcerte son temps : *Le Déjeuner sur l'herbe* est refusé au Salon de 1863 ; *Olympia* fait scandale au Salon de 1865. Il y a, dans chaque toile (et jusque dans l'effet de leur exposition), la composition d'un petit drame, la mise en scène d'un véritable roman. Le peintre se fait romancier du visible, et c'est pourquoi les écrivains de son temps (Baudelaire, Zola, Mallarmé) et ceux du siècle suivant (Valéry, Bataille, Malraux) ont le mieux compris son œuvre.

En effet, dès ses débuts, la peinture de Manet suscite rapidement l'admiration des amis du peintre. Les vers de Baudelaire à propos du *Tableau de la danseuse*, en 1863, sont célèbres. Le quatrain, composé comme inscription au portrait de la ballerine espagnole, sert de légende à l'eau-forte gravée par Manet lui-même : « Entre tant de beautés que partout on peut voir,/ Je comprends bien, amis, que le désir balance ;/ Mais on voit scintiller dans *Lola de Valence*/ Le charme inattendu d'un bijou rose et noir. » L'inattendu scintille. Rose et noir, le tableau est ce bijou nouveau. L'œuvre

picturale, chez Manet, engage un bouleversement contemporain, un rythme inattendu, une singularité sexuelle. Zola confirme le jugement de Baudelaire. Paul Valéry applique aussi l'image à l'*Olympia*, l'œuvre la plus célèbre de Manet.

Manet réunit dans son trait l'élégance, la subtilité et la violence. L'intensité énigmatique du contemporain de Lautréamont et de Rimbaud reste entière, lui qui a pourtant été formé au contact du peintre Thomas Couture, un maître de l'académisme.

Suscitant la rupture, Manet affirme qu'« il faut être de son temps et peindre ce qu'on voit ». Son œuvre est aussi soucieuse du passé, de Vélasquez, de Goya, de la peinture italienne : *Olympia* se réfère aux Vénus du Titien et *Le Déjeuner sur l'herbe* à son *Concert champêtre* autrefois attribué à Giorgione. Alors, moderne ou classique ? Il s'agit surtout pour lui de se débarrasser du *sujet* (historique, mythologique ou religieux), qu'il considère comme une contrainte étouffante en peinture. Voir directement le monde et rendre compte du visible : « Manet est un peintre analyste qui n'a pas cette préoccupation du sujet », écrit Zola en 1867.

Dans *La Métamorphose des dieux*, Malraux souligne l'indépendance stupéfiante de l'œuvre de Manet. Ni illusion ni idéalisation : avec lui, la peinture est devenue son propre objet. *Olympia*, écrit Malraux, est la « première Vénus échappée du néant ». Aux yeux de Bataille, Manet est « l'instrument de hasard d'une sorte de métamorphose », l'interprète d'une subversion impersonnelle. Du peintre, le même ira jusqu'à parler de son « indifférence suprême », ressentie comme froideur, mais qui brûle en même temps.

Manet, qui a peint Jeanne Duval, la maîtresse de Baudelaire, écrit au poète lors du Salon de 1865 : « Je voudrais bien vous avoir ici, mon cher Baudelaire. Les injures pleuvent sur moi comme grêle. » Affinité d'artistes, défi commun face au monde. Un tempo créatif singulier, qui saute par-dessus son temps, est une monnaie d'échange entre eux.

Mallarmé écrit en 1876 *Le Prélude à l'après-midi d'un faune*, poème illustré de gravures de Manet. Son portrait par Manet met en scène le glissement subtil d'une pensée saisie sur le vif. Ce que fait Mallarmé pour le symbolisme, Manet le réalise dans l'impressionnisme. « Même invention, recherche, aventure absolue », précise Valéry à propos des deux amis. À sa mort, Mallarmé écrit : « J'ai vu pendant dix ans tous les jours mon cher Manet, dont l'absence aujourd'hui me semble invraisemblable. »

La liberté de l'artiste est ici la signature de leur affinité avec le rythme de ceux qui, à la fois en marge de leur temps, sont en avance sur leur époque.

Les rythmes structuraux de Paul Klee

L'alternance entre répétition et variation des formes et des couleurs permet, dans l'art, de faire vibrer un tableau et d'animer une peinture. La création picturale, dans sa puissance, crée du mouvement, donne vie et réalité aux images. Un artiste en particulier, observateur et théoricien du rythme, souhaitait, en dessinant des traces de pas dans la neige, donner au spectateur l'impression que ces pas se mettaient à bouger. L'observation du mouvement dans la nature (la terre, l'eau, le ciel) lui a inspiré l'idée de création rythmique. Le mouvement, explique-t-il, est antérieur à la forme, car il crée la forme. En combinant deux éléments, la statique et la dynamique, il invente la notion centrale de « rythmes structuraux ». Cet artiste se nomme Paul Klee.

Né d'une famille de musiciens, Paul Klee était aussi excellent peintre que brillant violoniste. Depuis son enfance, il hésitait entre les deux vocations. Parmi les œuvres multiples qu'il consacra au rythme, la série *Eidola*, qu'il dessina en 1940, ne manque pas de nous interroger. Il s'agit d'une multitude de corps fantomatiques de musiciens qui se confondent avec leurs instruments. Que nous apprend cette œuvre sur l'idée de rythme ?

Cet ensemble de figures, stylisées au crayon ou à la plume, offre au regard un tracé singulier, constitué d'images spectrales : corps et instrument ne font qu'un. L'être humain dessiné est plus proche d'une apparition irréelle ou fantastique que d'un être de chair et d'os. Le personnage mis en rythme est le résultat de lignes qui se croisent. Notes de musique, partitions et éléments du clavier rejoignent les bras et déforment les jambes, prolongent la tête ou déplacent le cou. Fragmentées, tissées les unes aux autres, les lignes du dessin se déstructurent pour donner un corps animé et vivant. Le trait de Klee donne singulièrement à voir un mouvement mi-spontané mi-mécanique. Portés par le tracé, les rythmes font leur apparition. Ils déambulent et s'entrecroisent, au hasard des lignes.

Ce que nous apprend *Eidola*, c'est que les différents rythmes de l'existence constituent le milieu d'une mutation. Les cadences de la vie chamboulent le réel des êtres que nous sommes. Le rythme n'est pas un détail formel dans l'apparition des choses. Il est le « cœur des choses », dit Paul Klee, la signature et l'énigme du vécu. Comme les joueurs de congas africaines ou ceux des percussions cubaines, ces musiciens de peinture jouent le jeu vibrant du monde. Par la distorsion et la dislocation, grâce à elles, des lignes rythment l'existence, comme autant d'aléas et d'événements imprévus, avec ses accélérations et ses ralentissements.

Sur le chemin de sa vie, tout un chacun doit surmonter les butées et les heurts dont il est parsemé. Solitude ou éloignement, communion ou rencontre : les *rythmes-relations* de l'échange et du contact manifestent le sel

de l'existence, en disent long sur la complexité de la vie. Par les rythmes, nous vivons « ensemble séparés », disait Aragon. Nos vies sont assemblées-dissemblées, comme l'exprime bien la série *Eidola* de Paul Klee. Ce dernier, dans *Théorie de l'art moderne* où il analyse les figures géométriques du cercle, de la spirale ou de la flèche, écrit : « Dans toutes ces séries, des parties peuvent tomber ou s'ajouter, sans que le caractère du rythme, à base répétitive, soit modifié. »

Cinéma et variations

La combinatoire rythmique crée l'émotion. Grâce aux rythmes (plan ou montage, séquences ou découpage), le cinéma est un langage que tous les spectateurs comprennent.

De tous les arts, il est sans doute celui qui associe le plus les motifs sonores et visuels, l'image sublimant notre perception du monde. La force et la puissance du septième art résident dans la capacité à souligner, à éclairer et à préciser le réel par le détail. Toute l'orchestration visuelle d'un film (acteurs, décors, costumes) passe par une mise en rythme : plans de la caméra, angles et durées, ombres et lumières. C'est bien le rythme qui se trouve alors au cœur de l'expression cinématographique, puisqu'il fait du temps, comme dit Malraux, « non plus la possibilité du cinéma, mais son sujet ».

À propos du film *Jeanne d'Arc* de Cecil B. DeMille (1916), le cinéaste Louis Delluc exprime son enthousiasme : « J'ai vu la cadence. Tout vit – et selon un rythme imposé. » Plus tard, c'est au tour d'Orson Welles, dans un entretien accordé à André Bazin, de confirmer : « C'est une question de rythme et, pour moi, l'essentiel c'est cela : le battement. »

L'illusion d'un corps blessé, d'une douleur physique, rendue sur grand écran ou, à l'inverse, l'irréalité d'une joie intensément éprouvée par l'acteur, portée par la mise en scène de retrouvailles ou de corps qui s'enlacent, ce qui donne vie à ces images, c'est le rythme qui les sous-tend. Un rythme épouse le temps et déploie le mouvement de l'action. Et cette intensité, qui offre aux yeux du spectateur un monde sans cesse en réinvention, est source d'émotion. Le tempo souple de l'image tremblante et vibrante nous procure des sensations uniques, dont seul le cinéma est capable.

Le cinéaste Luis Buñuel essaye d'approcher et d'expliquer cette sensation unique créée par un film : « J'ignore ce qui provoque cette émotion. Elle est due sans doute aux pulsations d'un rythme secret, qui nous frappe de l'extérieur et nous transmet une sorte de frisson physique, hors de toute raison. »

Au cinéma, le rythme n'est pas le fruit d'un raisonnement logique ou démonstratif. Au contraire : il dépasse la représentation, et se situe du côté de la sensation, du sensible, de l'émotion subjective. Par la force du montage et la qualité du découpage, tout se renverse : c'est le rythme qui met le spectateur dans un certain état émotionnel, et non pas l'histoire racontée ou le jeu des acteurs. Oui, le rythme est mouvant, émouvant. La succession de plans à l'écran plonge le public dans un état sensible de grande intensité.

Dans *Mort à Venise* de Visconti (1971), de même, c'est le rythme qui fait tenir ensemble les composantes les plus tragiques et émouvantes. La scansion – le délié, l'écarté – crée la vision – la beauté, la fragilité. L'opacité du visage impassible de l'acteur Dirk Bogarde, l'intemporalité du style vénitien, la mélancolie des timbres et des tonalités de l'*adagio* de Mahler et la perpétuation vide des lieux se conjuguent dans un même rythme, d'où ce trouble qui s'empare du spectateur.

Un autre film de la même période procure cette émotion : *Barry Lindon* de Stanley Kubrick (1975). Dans ce film, le rythme n'est pas déterminé par la vitesse à l'écran, mais par le degré d'intensité du temps qui s'y écoule lentement. Le rythme lent, le rythme pur, le rythme quasi statique, est bouleversant d'émotions. Dans ce film, le rythme n'est rien moins que mécanique ou prévisible. Le spectateur éprouve un effet de surprise parce que l'extrême lenteur de certains plans ou de certaines scènes déjoue toute anticipation. Ce rythme est intensifié par une musique lancinante, essentielle dans le cinéma de Kubrick. Il donne de la densité aux émotions. Après le visionnage, une sensation forte subsiste chez le spectateur : le sentiment d'une proximité avec un temps désormais disparu. Le souvenir du jadis est porté par les notes de musique, en particulier par la lente sarabande baroque de Haendel, adaptée du clavecin à l'orchestre de cordes pour le film de Kubrick.

Au cinéma, le temps est modulé rythmiquement. On le ressent pendant une scène de voyage, par exemple une balade en train, ou lors de la célèbre promenade en vespa de Nani Moretti dans *Journal intime* (1993). Le cinéma prend son temps : la lenteur est un rythme nécessaire, notamment dans les films de Rossellini ou de Bergman. Un tel rythme est essentiel pour donner vie à l'action et aux personnages.

Un ciné-rythme

Le cinéaste travaille le rythme comme un écrivain s'applique à la ponctuation ou un médecin se concentre sur la respiration. Le cinéma relève d'une poétique rythmique : c'est la respiration du ciné-rythme. Dans les années 1920-1930, en France, les cinéastes impressionnistes d'avant-garde se

sont plus que d'autres servis du rythme pour créer des sensations et de l'émotion sur grand écran.

Devant l'Académie des sciences, Léopold Survage, ami d'Apollinaire et de Picasso, prononça en 1914 une conférence intitulée « La couleur, le mouvement, le rythme ». Il y expliquait avec force que le cinéma est capable d'exprimer les sentiments humains les plus profonds et les plus sincères, grâce à « son prodigieux sens de la simultanéité et de l'omniprésence ». La forme visuelle est au cinéma ce que la plasticité sonore est à la musique, à savoir un matériau de mobilité et d'alternance.

Léopold Survage eut également un projet de film, intitulé *Rythmes colorés*. Son idée était d'explorer le dynamisme intérieur de l'être humain, à travers des sensations plastiques, visuelles et rythmiques concrètes. Volume, profondeur, rotation, résonance, circularité, simultanéité, mobilité : le cinéma se voulait alors un moyen d'orchestrer tous les autres arts, peinture, danse, musique.

Alors que le septième art vient à peine de naître, une génération d'artistes passionnés, mêlant peinture, musique, cinéma, danse ou théâtre, montrent ainsi comment la vie subjective peut être rendue à l'écran.

Pour de nombreux expérimentateurs de cette époque, le cinéma ne se limitait pas à l'exposition des faits. Il n'avait pas pour rôle d'être la chambre d'écho de la réalité des objets. Il ne se réduisait ni au réalisme représentatif ni à la logique narrative. De fait, un film n'est pas une histoire que l'on raconte, c'est une forme que l'on modifie. Avant les prouesses technologiques et spectaculaires des films des années 2020, l'approche formelle était déjà un objectif pour le cinéma des années 1920. Au cinéma, « les phrases lumineuses ont leur rythme », précise le compositeur et musicologue Émile Vuillermoz en 1919. De son côté, pour le cinéaste Hans Richter Grantel, réalisateur du film *Rythme 21*, « le rythme constitue la sensation par excellence ».

À peu près à la même époque que l'avant-garde française, entre 1920 et 1930, le cinéma soviétique (Eisenstein, Chklovski, Koulechov) mettait au cœur du processus créatif l'art de faire se succéder des plans selon un certain rythme. Parmi ces réalisateurs, Vsevolod Poudovkine fait aussi du rythme l'élément principal de son laboratoire expérimental. Son esthétique s'appuie sur l'invention plastique du montage. La dimension organique du film permet au cinéaste de mettre à profit toutes les dimensions possibles et envisageables du rythme. L'assemblage – monter et remonter un film – repose sur cette flexibilité : retard, ralenti et lenteur, contrepoint ou surimpression, ellipse, marche arrière et accélération, animation, interruption, intervalle. D'autres éléments rythmiques sont mobilisés, comme le saut, le choc, le passage, le heurt, la surprise. Poudovkine met tout en œuvre pour réinventer la

subjectivité visuelle à l'écran.

L'artisanat du montage permet d'articuler les scènes entre elles. Ce procédé rend possible le défilement des plans, confère à l'image beauté, fluidité et dynamique.

Cette plasticité expérimentale autorise à parler de *ciné-rythme* : le rythme est la syntaxe du langage visuel et de l'expression cinématographique. Le réalisateur Andreï Tarkovski dira, à ce propos, que l'objectif du cinéma est « d'assembler le film en un organisme vivant, unifié aux rythmes divers qui lui donnent la vie ».

Le coup de poing d'Eisenstein

Une autre variation de perceptions a lieu lorsque la caméra d'un réalisateur fait de la masse des anonymes le moteur de l'histoire et le sujet de ses films. Le cinéaste Sergueï Eisenstein, avec *La Grève* en 1924 et *Le Cuirassé Potemkine* en 1925, expérimente de même un autre regard sur le monde.

Théoricien soviétique de l'art, il fait de l'image un choc vibratoire porté à l'écran. Pour Deleuze, le travail d'Eisenstein est un « cinéma *coup de poing* ». La frappe sensorielle et visuelle s'accompagne chez le réalisateur d'une charge affective et émotionnelle. Le pathos s'inscrit à l'écran et imprègne la masse plastique et signalétique de l'image. Dans ce cinéma vu comme art des masses et du peuple, le rythme joue donc évidemment un rôle essentiel.

Le Cuirassé Potemkine, réalisé en 1925, porte sur les événements qui eurent lieu à Odessa le 16 juin 1905. La portée de ce film est considérable, comparable à l'influence de la vision de Bertolt Brecht sur le théâtre. L'œuvre d'Eisenstein renouvelle le sens de la chorégraphie, de la scénographie et de la dramaturgie visuelle.

Le cinéaste réinvente la rythmicité du montage et de la composition. Son image est faite de plans courts, de portraits fragmentés et de gestes vifs. Son approche expérimentale mêle la maîtrise radicale et l'improvisation du lâcher-prise. *Le Cuirassé Potemkine* a exigé 250 jours de tournage et un casting de 20 000 personnes. Œuvre d'art sur la prise de pouvoir et sur la violence politique, le film raconte la mutinerie d'un navire. Le découpage de 471 plans contient des scènes célèbres, construites comme dans une tragédie antique, notamment celle d'une procession funèbre emportant le corps du matelot Vakoulintchouk. Quant à la scène du massacre sur l'escalier d'Odessa, elle requit près de deux semaines de tournage.

En innovant de la sorte, Eisenstein se met doublement en danger, à la fois sur le plan esthétique et sur le plan politique. Il risque la censure du comité central du Parti communiste. Il en a conscience, au moment de la

« première » du film, le 21 décembre 1925, au théâtre du Bolchoï, à Moscou.

Par sa minutie documentaire et historique, *Le Cuirassé Potemkine* est un film politique d'une rare intensité. L'œuvre dépasse le simple réalisme. Pour exprimer le soulèvement de 1905, le film remplace le *logos* démonstratif et abstrait par le *pathos*. Le tragique oriente le film vers un hors-temps et un hors-lieu, ce qui le rend d'autant plus humain, accessible et moderne aux spectateurs de toutes les époques. Poème lyrique par sa rythmicité et son énergie, *Le Cuirassé Potemkine* conjugue la subjectivité des sentiments et l'objectivité de l'histoire, dans un drame visuel et chorégraphique.

La pellicule donne à voir la révolution comme un soulèvement spontané, d'émotion pure, en rupture avec le formaliste, réaliste et prolétarien, du cinéma soviétique. Le pathétique, le sentiment, Eisenstein les crée par le mouvement, les exprime dans la construction minutieuse du montage. C'est donc bel et bien dans sa mise en rythme que tient la puissance expressive du *Cuirassé Potemkine*, qui s'appuie bien sûr conjointement sur le cadrage, la lumière et le montage.

Par exemple, lorsqu'il filme un cri, Eisenstein, comme Edvard Munch en peinture, passe par un plan de coupe qui prend alors la valeur de plan psychique. La rythmique est une question de montage, mais aussi d'harmonie. Il apparaît ensuite que le rythme de la caméra épouse le mouvement du corps. La combinaison du corps réel et de l'image filmique produit une nouvelle forme de rythme, un rythme à la fois affectif, projeté et chorégraphié.

Eisenstein révolutionne le tempo cinématographique, comme le précise Georges Didi-Huberman à son propos : « Question de rythme, de danse des corps, de polysensorialité. » Il y a même chez Eisenstein quelque chose qui renvoie au jazz, dans la virevolte, la volte-face ou la représentation de la révolte des corps. Tout un swing est contenu dans son *pathos* visuel.

De Leos Carax à Pálmason

Un exemple entre tous fait du cinéaste un rythmeur sur grand écran : dans le film *Mauvais Sang* de Leos Carax (1986), le personnage d'Alex, joué par Denis Lavant, répond par le geste à Anna, incarnée par Juliette Binoche. Elle lui dit : « Laissons-nous dicter nos sentiments. Vite, avant que la mélancolie ne s'empare de tout. » Pour seule réponse, Alex se met soudain à courir, sur la musique « Modern Love » de David Bowie. Pantin désarticulé, danseur agile ou boxeur vif, Alex bondit, danse, la tête levée, la bouche ouverte. Au départ désarticulé et désaxé, égaré dans la rue, il se met à traverser les trottoirs à son propre rythme, lors d'un long travelling. C'est lui désormais qui

entraîne la musique, et non l'inverse. Véritable Buster Keaton désarticulé, Denis Lavant, dans sa course, joue de toutes les ruptures rythmiques possibles : crises, silences, fulgurances, à-coups et soubresauts. Cette dramaturgie visuelle naît du choc entre deux séries temporelles, d'un côté la linéarité de la séquence – quelqu'un court en ligne droite, le long d'un trottoir –, de l'autre la virtuosité libre du corps – celui de Denis Lavant donne l'impression d'être syncopé, fragmenté, disloqué. Cette différence entre deux rythmes pourtant reliés, rapprochés, donne toute sa dimension tragique à la scène du film de Leos Carax.

Parmi les plus célèbres personnages qui courent au cinéma, de Jeanne Moreau dans *Jules à Jim* à Tom Hanks dans *Forest Gump* ou Franka Potente dans *Cours, Lola, cours* ; de Cary Grant dans les plaines de l'Indiana (*La Mort aux trousses*) à Sylvester Stallone dans les rues de Philadelphie (*Rocky*), parmi tous ces runners, Denis Lavant dans *Mauvais Sang* est celui dont le rythme de la course est le plus déstructuré.

Scène magistrale, elle illustre l'idée selon laquelle le rythme est bien l'architecture d'un film, sa composition d'ensemble, sa vitalité première. Alex ne parle pas, il ne s'exprime qu'à travers les mouvements de son corps, au son de la chanson : le rythme est le véritable personnage du film. C'est lui qui suscite des réactions et invite à la réflexion. Le rythme orchestre symphoniquement l'émotion dans l'image. Pour commenter *Mauvais Sang*, on pourrait aussi citer ce que dit Blaise Cendrars en 1926 à propos du cinéma : « Tout est rythme, parole, vie. Il n'y a plus de démonstration. »

« Nous cherchons notre rythme propre, qui n'aurait été volé nulle part, et nous le trouvons dans le mouvement des choses », disait le cinéaste Dziga Vertov, en 1922. Pour Ricciotto Canudo, l'écrivain qui inventa en 1919 l'expression « septième art » pour qualifier le cinéma, la beauté de l'univers s'associe à l'écran visuel : « Les formes et les rythmes, ce qu'on nomme la vie, jaillissent des tours de manivelle d'un appareil de projection. »

Par ses rythmes, l'art, et en particulier le cinéma, joue aussi aujourd'hui un rôle essentiel dans la prise de conscience écologique, sensible aux non-humains, à l'animal et au paysage naturel menacé, autour de nous.

À l'écran, le montage antinarratif de films comme *Memoria* d'Apichatpong Weerasethakul, cinéaste de la jungle et de la forêt (2021), *Utama* d'Alejandro Loayja Grisi, réalisateur de la montagne et du ciel (2022) ou *Godland* d'Hlynur Pálmason, metteur en scène de plaines glaciales et du froid de l'hiver (2022), sont pour le spectateur une expérience esthétique autant qu'un appel politique.

Grâce à la forme visuelle de ces trois œuvres, un autre rapport au temps et à l'espace s'établit. Dans le premier film, *Memoria*, le personnage de Jessica,

perturbée par un son, cherche à le reproduire. Retrouver les vibrations, les rythmes non linéaires, c'est participer à la mémoire de la terre et au souvenir des pierres. Dans le deuxième film, *Utama*, les répercussions du changement climatique à l'écran passent par la symbolique du condor, animal sacré en Bolivie et protecteur du cycle naturel qui devient, pour les personnages de Virginio et de Sica, le dernier rempart contre la sécheresse qui s'abat sur l'Amérique latine. Dans le troisième film, *Godland*, un prêtre nommé Lucas est envoyé construire une église en Islande, à la fin du XIXe siècle. Scènes de mer agitée ou de traversée à cheval, les images saisissent la beauté de paysages majestueux. Le visuel du film rappelle les photographies épurées de la nature sauvage et indomptable, entre glaciers, roches volcaniques, boue, pluie et vent islandais apocalyptique.

La leçon de ce cinéma engagé pour la planète est à méditer : pour accéder au souffle, à la respiration de l'univers sensible, il nous apprend à partager les divers plurirythmes de la vie des plantes et des animaux, des végétaux et des insectes, de terres indomptables et violentes.

Dans la création contemporaine

Engagement du street art

Par son changement de couleurs et le bouleversement de ses graphies ordinaires, le rythme de nos villes ne peut-il pas nous transmettre un message et nous inviter à regarder autrement ce qui paraît si habituel et si ordinaire, la façade de nos cités et le décor urbain de nos habitations ?

C'est du moins l'ambition et le projet de l'art urbain. En témoigne, par exemple, la manière dont certains de ces artistes ont apporté leur soutien à l'Ukraine, envahie par l'armée russe depuis le 24 février 2022. Car la solidarité politique et culturelle peut aussi s'exprimer à travers l'image. L'inauguration de fresques murales, en l'occurrence, rappelle le calvaire des populations civiles : les deux bandes horizontales en bleu et jaune incarnent le drapeau du pays martyr sur le mur des villes du monde. Sous forme de pochoirs ou de graffitis, elles surgissent en des lieux inédits. Le *street art* réinvente les rythmes urbains : Seth à Paris, teachr1 à Los Angeles, Bambi à Londres ou Roamcouch à Tokyo. Le créateur citadin déplace le regard et refonde le paysage. Ses œuvres politiques en soutien à l'Ukraine redéfinissent la notion d'accueil des réfugiés.

Performances de rythmer-ensemble

Soit par volonté de provocation politique, soit par souci d'activisme militant, les installations et les performances de certains jeunes artistes d'aujourd'hui réinventent à leur tour les rythmes de la vie, du sommeil et de l'existence. On y puise une autre image de la relation à soi et aux autres. Les dispositifs de l'art hybrident les idées de partage et d'échange.

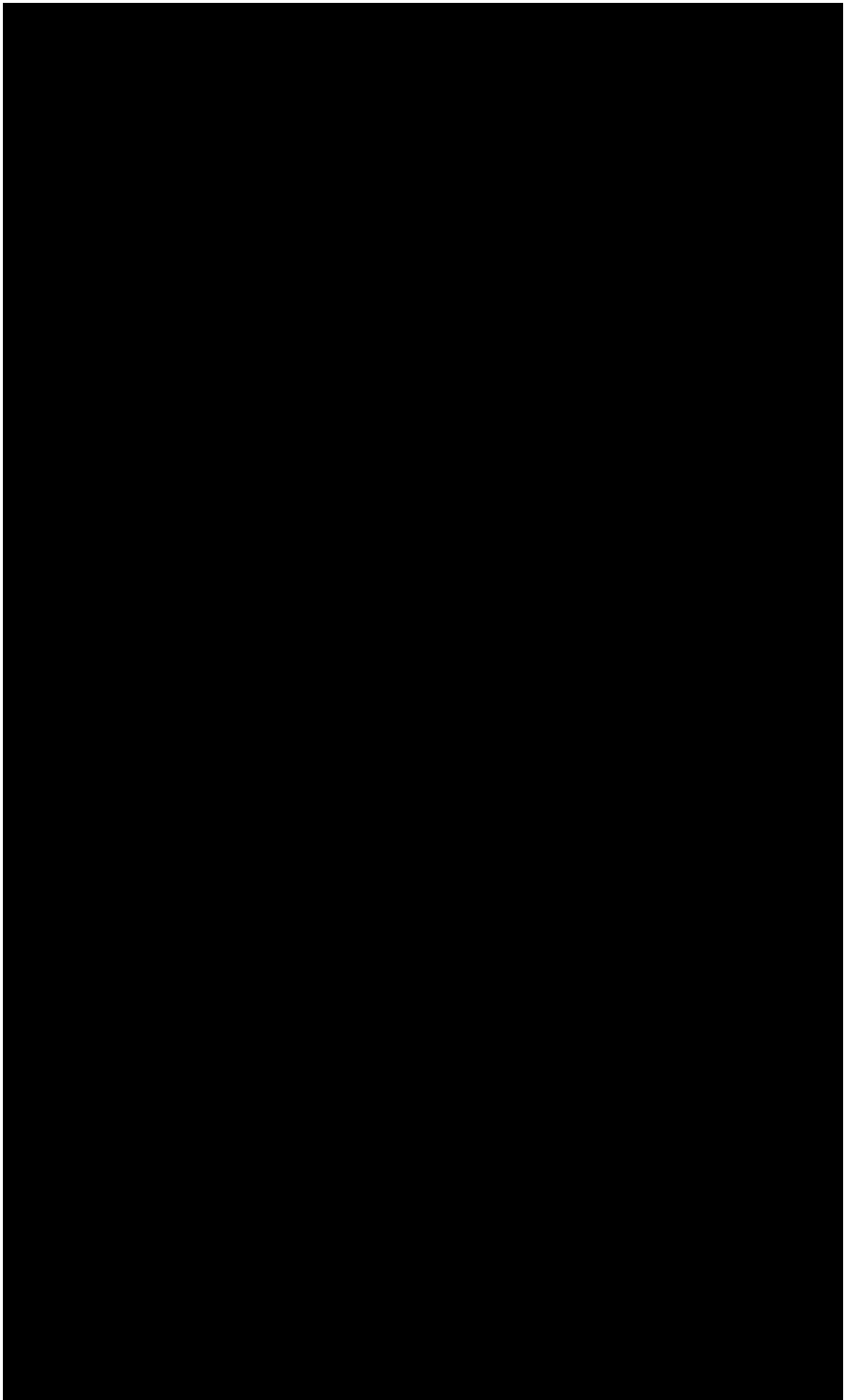
L'artiste et chorégraphe Myriam Lefkowitz propose par exemple des œuvres immersives qui se fondent sur le sommeil, le contact par les yeux fermés ou le rêve éveillé. Pour chaque groupe de visiteurs, Lefkowitz organise des rituels silencieux et des séances de guidage à l'aveugle. Dans son installation *White Cube*, en 2018, elle invite à reconsidérer nos sens, comme le toucher ou l'ouïe, et par eux à appréhender différemment le temps et l'espace. La pratique corporelle – goûts, saveurs, odeurs – dérythme nos sens et notre intimité. L'approche sensorielle produit de nouveaux repères dans la relation.

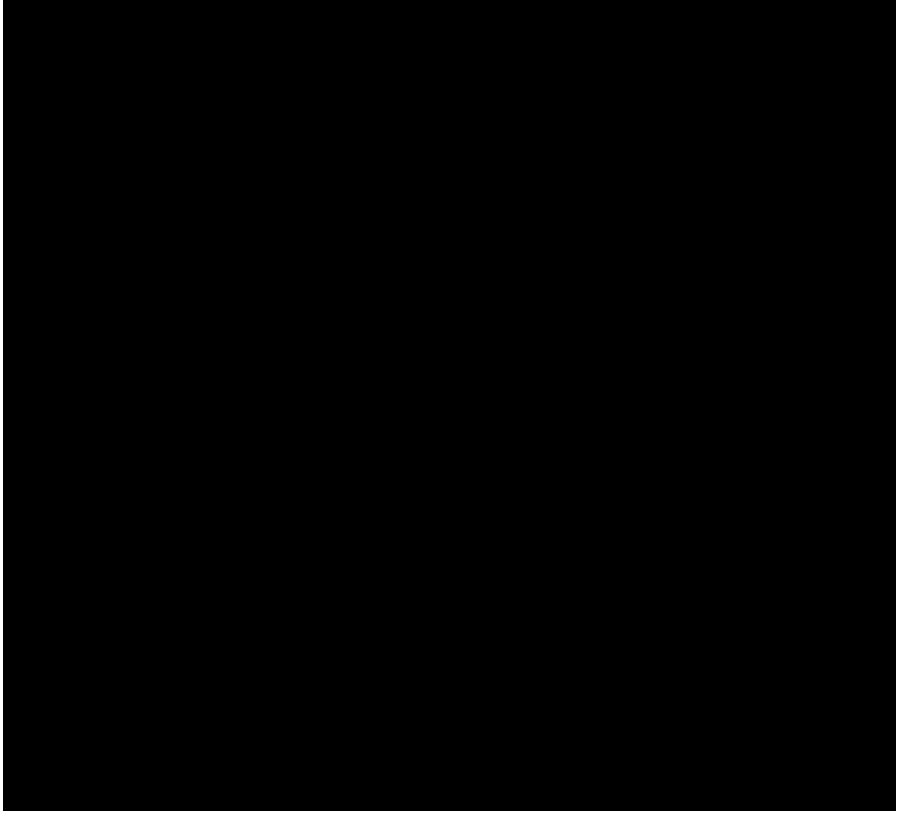
Dans la performance intitulée *Le Remplaçant*, également en 2018, l'artiste plasticien Jean-Charles de Quillacq hybride des éléments plastiques et naturels. Le contact avec un nez de plâtre, des jambes artificielles ou un visage masqué offrent aux visiteurs la possibilité de réfléchir à la matérialité du vivant. La liberté d'interpréter autrement la vie passe ici par l'illusion, le grossissement ou la prothèse.

Changer ou échanger les parties scindées de son anatomie participe d'une expérience artistique de la fragmentation et de l'éclatement, vécue par le public, lors d'une exposition de l'artiste. Contre l'effacement de son rythme propre imposé par la société, la performance tente de nous amener à découvrir ou à réinventer un rythme insoupçonné ou enfoui, par-delà nos standards et nos habitudes.

Équivalent du *vivre-ensemble*, le *rythmer-ensemble*, interrogé par les arts, est aussi porteur d'énergie émancipatrice. L'élan spontané, vital ou révolté, qui pousse à remettre en question les codifications sociales, culturelles et politiques, peut s'accompagner d'une grande inventivité. Il s'agit alors d'expérimenter d'autres tempos, jamais encore explorés.

Cette émancipation, si elle passe par l'image, le trait, la performance ou le dessin, passe aussi par les mots qui accompagnent et commentent les œuvres, les installations, les concerts ou les performances. Le rythme est d'abord langage, parole ou discours. La voix permet la mise en rythmes. Parallèlement, le rythme passe par le corps, par l'émotion et, en définitive, par l'association entre le physique et le mental.





CHAPITRE V

Pulsations du corps

> « Le rythme est originellement un rythme des pieds. »
>
> Elias Canetti,
> *Masse et puissance*, 1960

Le jour où un enfant, fille ou garçon, décide d'arrêter l'école pour vivre au rythme de sa passion – la formation à un sport de haut niveau par exemple –, comment les parents doivent-ils réagir ? Si leur enfant consacre désormais la majeure partie de son temps à une activité extrascolaire, faut-il le soutenir ou l'en dissuader ? considérer cette perspective comme une chance ou un fardeau ? Son choix s'apparente-t-il davantage à une liberté assumée ou à une forme de contrainte ? Entre sacrifice et épanouissement, la question se pose aussi d'un point de vue politique : la charte des Sports, instituée par la loi du 16 juillet 1984, fixe le cadre général des relations entre la formation des sportifs de haut niveau d'un côté et leur environnement familial et éducatif de l'autre.

Or, dans un monde où tout va de plus en plus vite, les jeunes courent de plus en plus lentement : par opposition à leurs aînés d'il y a trente ans, les jeunes mettent 90 secondes de plus pour courir le 1 500 mètres. Le temps est-il déréglé ou sont-ce les rapports entre immobilité et vitesse qui ont changé ? L'idée même de déplacement n'a plus la même signification qu'auparavant. Nous ne cessons aujourd'hui de multiplier les connexions et les interactions, et ce, depuis notre maison. Alors, sortir de chez soi a-t-il encore du sens ? Et comment le sport intervient-il pour relancer et repenser les rythmes du corps, dans notre société ?

Le sport comme art

Entretenir et soigner son corps, lui procurer santé et bien-être, sculpter son physique pour mieux ressentir du plaisir… Autant d'activités qui passent par le sport. L'entraînement régulier permet d'améliorer ses performances et de rentabiliser ses efforts ; en loisir, il permet de se détendre et de s'amuser. Le temps sportif et physique est un temps à soi.

Mais là encore, le temps sportif peut également être un temps collectif et commun. Si les championnats divisent les supporters en camps adverses, les compétitions sportives rassemblent et fédèrent. La population vibre à l'unisson : d'un côté, il y a le rythme des joueurs, qui ne font qu'un dans leur équipe. De l'autre, il y a le rythme des spectateurs, qui retiennent leur souffle, crient leur enthousiasme et expriment leurs encouragements.

Certains événements sportifs prennent une dimension politique, dépassant le cadre du simple spectacle populaire, du divertissement social ou encore du loisir culturel. Comme le 2 mai 2009 : conduits à la victoire par la *Pulga* (surnom de Lionel Messi), les *Blaugrana* écrasent les *Merengue* par 6 à 2 lors d'un Clasico historique sur la pelouse du stade Santiago-Bernabeu. Les conséquences politiques sont indéniables : la rivalité footballistique entre le Real Madrid et le FC Barcelone révèle que les capitales castillane et catalane sont en guerre pour un même titre.

Dans l'histoire, la politique s'est souvent emparée des gestes sportifs. Aux États-Unis, par exemple, où la société post-raciale n'est hélas qu'une illusion, une violente et interminable tragédie, le sport est le lieu et l'espace d'une vive mobilisation.

La pratique de la compétition permet de dénoncer le racisme et la ségrégation, et de se mobiliser contre les inégalités sociales, économiques et culturelles dont est victime la population africaine-américaine : en 1968, aux Jeux olympiques de Mexico, Tommie Smith et John Carlos, deux athlètes africains-américains médaillés d'or et de bronze, lèvent un poing ganté de noir en protestation contre la société raciste des États-Unis, après leur victoire au 200 mètres. Ainsi le rythme des sportifs devient un temps politique et un moment d'engagement.

Au siècle suivant, face à la montée des violences policières, le symbole se répète : le quarterback joueur de football américain Colin Kaepernick pose le genou à terre, dans le stade de San Diego, le 26 août 2016. Ces ruptures de rythme, inhabituelles et singulières, dans le cadre d'une activité consacrée essentiellement à la consommation de grands spectacles et de divertissements, permettent d'apporter une dimension sociopolitique à l'activité sportive. Certains sportifs ont ainsi le courage de montrer que la société qui les regarde

peut aussi changer et évoluer.

Il arrive parfois que, par-delà des tensions sociales ou politiques qui agitent un pays, se mette en place une sorte de rythmique humaine globale, complexe, solitaire et solidaire, dans laquelle se retrouvent les joueurs, les équipes, son personnel technique, les supporters, les médias, le public et la foule. Toute la France était derrière les Bleus le dimanche 18 décembre 2022 : 81 % des Français ont regardé la finale de la Coupe du monde de football, qui opposait l'Argentine à la France ; 30 millions de téléspectateurs, réunis devant leur écran en France, cessent leurs activités quotidiennes pour vibrer à l'unisson.

Alors que le football est un sport qui réunit depuis de nombreuses décennies toute la population, ce n'est que depuis une dizaine d'années que les Français se sont découvert une nouvelle addiction : la course à pied. 13,5 millions de Français ont choisi de pratiquer le running. Et combien de façons différentes d'avancer, à sa vitesse, à son allure, à son tempo. Certains courent en solo, en duo, en trio, en quatuor. Même les courses ludiques et fantaisistes sont les bienvenues : le *Mud Day* (course dans la boue) ou le *Color Run* (projection de poudre multicolore sur les joggeurs). Les trails urbains ou dans la nature se démocratisent aussi. Seule règle : le runner n'est rien sans sa chaussure, sésame de son activité physique. De la chaussure au pied, il n'y a qu'un pas. Ce pas que franchit l'écrivain Elias Canetti, lui qui, dans son essai *Masse et puissance*, en 1960, précise : « Le rythme est originellement un rythme des pieds. »

Sur le plan rythmique, l'activité de running s'apparente à la pratique musicale. Un groupe de joggeurs est à l'image d'une formation d'orchestre, qui varie en nombre sans perdre le tempo. À chacun son rythme, certes, mais pas sans harmonie. La coordination est la clé, en sport comme en musique, que l'on pratique la musique de chambre ou la formation symphonique.

En partageant l'effort et l'endurance, avec ses camarades essoufflés ou concentrés, le coureur suit sa partition personnelle et tient la cadence. Sans perdre l'allure, le runner cherche à rester en harmonie avec les autres sportifs qui l'accompagnent. C'est l'objectif de la course. Accorder son pas à celui des autres participants, comme les instruments qui s'accordent avant de commencer un morceau. Dans un orchestre symphonique, les cinq familles musicales, cordes, bois, cuivres, claviers et percussions, cherchent à vibrer à l'unisson. Les coureurs aussi.

Le chef d'orchestre jour un rôle de coordinateur, comme le chef de file d'un groupe de sportifs, qui dirige la course à pied et donne la mesure. La cohésion avec le groupe est un exercice périlleux, un art de haute voltige. Tel l'entraîneur d'une équipe de haut niveau, le chef d'orchestre allemand

Nikolaus Harnoncourt dit, à propos de l'art de la direction musicale : « Le fait qu'un seul homme détermine ce que cent autres doivent faire est toujours quelque peu inhumain. »

Les rapprochements possibles entre sport et musique sont multiples. Le compositeur Pierre Boulez compare par exemple la direction d'orchestre au cyclisme. Il présente deux méthodes opposées : la première consiste à connaître la carte par cœur et à l'avance. Il s'agit soit du parcours d'orientation pour le cycliste, soit de la partition pour le chef d'orchestre. Il est également possible d'avancer à l'intuition, sans guide ni boussole, et d'expérimenter l'exercice en situation. C'est alors l'intuition qui, dans cette seconde option, guide le cycliste sur sa route ou les instrumentistes dans leur interprétation. Pour Boulez, le plus important est le terrain concret. C'est donc la seconde méthode qui lui convient le mieux, où il s'agit d'expérimenter les étapes sportives ou la salle de concert : « L'étude d'une carte ne remplacera jamais le paysage lui-même », précise-t-il dans un entretien à Michel Archimbaud.

Un bon cycliste arpente la piste avec les jambes, le musicien avisé déploie son jeu dans l'épreuve directe avec les notes. L'expérience concrète est le meilleur guide pour affronter les difficultés et surmonter les obstacles, dans la vie, la musique ou le sport.

La tension ou la pression permet parfois de garder de la cohésion entre différents rythmes, et de maintenir l'unité du groupe, qui est le résultat d'un équilibre complexe : dans une assemblée ou une équipe, un leader prend la tête pendant que le reste du groupe suit. Les retardataires ferment la marche ou traînent les pieds. La vie sociale, la famille ou le travail, conduit à partager et à mettre en commun. La vie collective réserve aussi de ces moments où se manifestent les écarts qui séparent les uns des autres et qui témoignent de la difficulté à trouver un équilibre. La question se pose régulièrement, dans des contextes très différents : comment concilier des rythmes contraires, lorsque chacun des partenaires va dans une direction opposée ?

La philosophie comme sport de combat

Le sport apparaît aujourd'hui aux yeux de dizaines de millions d'individus comme la solution de bien-être et d'épanouissement. Ils s'y adonnent pour revitaliser leur quotidien et stimuler leur confiance en soi. L'occasion toute trouvée de se construire soi-même et de conjuguer autrement tempo individuel et rythme collectif. Favorisés dans l'accès aux équipements urbains, encouragés par le développement des infrastructures démocratisées, comme les salles de fitness, 65 % des Français pratiquent en 2020 une activité

sportive régulière.

La philosophie, contrairement aux idées reçues, a quelque chose à dire de l'activité sportive, sur l'effort physique et la capacité qu'elle suppose ou sur le dépassement de soi qu'elle permet. Le rythme humain, sensoriel et cardiaque, est fait de vitesse et de puissance. Le sport allie le style subjectif d'une allure et la rythmicité objective du mouvement. D'un côté, l'engagement corporel et de l'autre le bienfait spirituel. L'âme et les nerfs s'associent, la matière et le mental se rejoignent. Le désir de se dépasser insuffle un tempo, réinvente un rythme. La compétition permet aux sportifs de hisser leur niveau de jeu et d'augmenter leur puissance athlétique. Le championnat, où les adversaires doivent s'affronter jusqu'à la victoire, est une source de vitalité, de vitesse et d'endurance. Chaque épreuve engage et rejoue la cadence musculaire, physique et mentale.

Une allure est impulsée, lorsque le corps s'élance pour franchir l'obstacle. Fait de ruptures et de continuités, un devenir-rythmique parcourt toute l'histoire du sport. Il se traduit par l'évolution des performances et des moyens techniques, le renouvellement d'un championnat à l'autre, avec de nouvelles règles, plus adaptées et plus éthiques.

Grand amateur de football et de rugby, sportif et ancien joueur de haut niveau lui-même, Michel Serres a également été marin. Ancien élève de l'École navale, il a longtemps navigué sur toutes les mers du monde. De cette pratique physique, qui suppose alternativement solitude individuelle et engagement collectif, Michel Serres a pu observer les mutations de l'équipée humaine. Dans de multiples livres, *Variations sur le corps*, *L'Incandescent* ou *Les Cinq Sens*, Michel Serres exprime ce que peut un corps et propose une réflexion philosophique qui réconcilie le physique, la santé et la vulnérabilité.

C'est notamment dans sa pratique de la montagne que le philosophe découvre, jeune homme, la vraie marche et les joies de l'alpinisme. Pour lui, le sport est une école de la vie, une découverte de soi et du monde. Si, en épigraphe de l'un de ses livres, il remercie ses professeurs de gymnastique de lui avoir appris à penser, il est également reconnaissant à ses guides de haute montagne de lui avoir appris à marcher. « Il y a chez l'être humain une capacité d'invention par le corps », conclut à ce sujet Michel Serres.

À côté des philosophes-sportifs, il y a aussi des sportifs-philosophes. De nombreux athlètes de rang mondial, comme la joueuse de tennis Isabelle Queval ou le praticien de squash Denis Grozdanovitch, prennent la balle au bond et apportent leurs éclairages pour penser le sport à nouveaux frais. Après une carrière de haut niveau, faite de compétitions internationales, ces athlètes ont partagé leur réflexion sur les valeurs sportives. Nombreux sont les sportifs qui souhaitent ainsi prendre du recul sur le besoin d'harmonie et

d'unité. Ce recul manifeste la recherche d'un équilibre entre le corps et l'esprit dont témoignent leurs performances.

Ainsi le tennisman Richard Gasquet dans son autobiographie *À revers et contre tout*, publiée en 2022. De son côté, la même année, la championne française de la même discipline Alizé Cornet, victorieuse de la Fed Cup en 2019, publie son premier roman, *La Valse des jours*. Une autre manière de partager un imaginaire rythmique, sur un autre plan que la passion sportive.

Se dépasser, ou même parfois survivre dans des conditions extrêmes, comme peut le faire l'écrivain Sylvain Tesson dans le Grand Nord ou les forêts de Sibérie, dépend aussi de la capacité à unifier son rythme au tempo d'autrui. Le *rythme-relation* caractérise ici la rencontre fortuite mais nécessaire, la conjugaison momentanée mais vitale, de tempos humains pourtant singuliers. Hommes ou femmes s'associent dans un moment précis, pour une durée incertaine dans une activité éphémère. L'histoire du sport est faite de ces rencontres et projets communs, qui se concrétisent dans une aventure mêlant des forces complémentaires, associant l'effort et le risque face au danger.

Dans le domaine de l'escalade, le travail des grimpeurs illustre l'expérience partagée, en groupe ou en équipe, lors d'une mise en cordée : accroché aux parois des rochers ou suspendu dans le vide, l'athlète de montagne scelle son sort à celui de son compagnon de fortune. Cet engagement suppose une confiance absolue dans les camarades de cordée.

Grimpeurs et alpinistes apprennent la confiance et la réciprocité pour traverser les obstacles ensemble. Ils doivent adopter une cadence commune, aller en rythme, s'ils veulent se dépasser et relever ce défi de concert.

Le lien social est matérialisé par la corde d'alpinisme, qui tient lieu de cordon de sécurité. Élément de stabilité – si le compagnon dévisse, la corde est là pour le retenir et le protéger –, la cordée symbolise la possibilité d'avancer ensemble et de rester unis dans l'effort, face à l'adversité. Elle est un modèle de *rythme-relation* dans le collectif et dans la société : être en cordée, c'est être relié. La vibration de la corde remplace la parole. Elle est le pacte politique, familial, social, de confiance.

Aujourd'hui, c'est toute la société qui voit dans le sport une manière de retrouver un rythme commun qu'elle imagine avoir perdu dans d'autres domaines de la vie sociale. L'individu ressent le besoin de s'ancrer solidement dans un monde soumis sans cesse au bouleversement structurel et conjoncturel.

Chacun cherche son rythme : symbole de l'effort, de la performance et de l'endurance, le sport ouvre un chemin, une voie dans laquelle le sportif s'engage en quête d'une vie plus saine et épanouie, confiante et stable. Lors de

ses conférences publiques, l'ancien PDG d'un groupe mondial à la pointe de l'industrie agro-alimentaire, qui a démissionné de ses fonctions avec fracas, explique trouver dans le sport de montagne un équilibre de vie qu'il avait perdu dans le cadre de ses fonctions. L'ascension dans les Hautes-Alpes est pour lui un idéal de vie à transmettre, un lieu où se ressourcer : une véritable philosophie de vie.

Dans leur jeunesse, quelques philosophes n'ont pas rechigné à pratiquer une activité physique. Ils ont même pu parfois la voir comme un modèle pour la pensée. Or, la prédilection pour un sport ne relève pas du hasard. Le choix signale un rapport à soi, aux autres et au monde. Sartre, dans la force de l'âge, choisit la boxe anglaise. Il la pratique avec fougue, dans un gymnase du Quartier latin. Camus, lui, a la passion des matchs de football. Gardien de but, il est l'ultime défenseur de son équipe, sur le terrain vague du quartier d'Alger où il joue avec les autres gamins. Gilles Deleuze, de son côté, pratique le tennis, dans son enfance, avec son jeune frère. Que signifie, pour chacun de ces philosophes, ce choix d'une activité physique ?

Sartre et Camus sont des penseurs de l'action. Ils partagent le même souci de l'immédiat. Mais leur vision du monde diverge, comme s'oppose leur sport de jeunesse : un art élitiste pour l'un, une activité populaire pour l'autre. L'activité sportive privilégiée manifeste une certaine orientation de leur pensée. De fait, ils incarnent tous deux le courant existentialiste, mais il n'est pas porteur de la même vision du réel pour l'un et pour l'autre.

D'un côté, Sartre prend l'exemple de la boxe, « ce combat de deux personnes singulières », pour incarner les conflits entre le sujet particulier et l'ensemble social. On pourrait dire aussi que Sartre, dans ses exercices de psychanalyse existentielle, explique la vie comme un combat de boxe : l'engagement de la liberté d'un être (Baudelaire, Flaubert, Jean Genet…) dans un affrontement avec le monde. La projection de la conscience vers le réel se joue sur un ring de boxe. Pour Camus, à l'inverse, le souci du collectif prime. D'où sa passion profonde, vitale, pour le travail en commun et pour les joies d'une équipe, dans les trois grands domaines de sa vie : le théâtre, le journalisme, le football.

Chez Gilles Deleuze, c'est peut-être sa passion pour le tennis, qu'il pratiquait avec son jeune frère prématurément disparu, qui l'a conduit à former un duo dans l'écriture : ses livres, coécrits avec Félix Guattari, ont fait de celui-ci un partenaire privilégié, un ami de combat et un singulier coéquipier.

Jeu, set et match

Dans ses réflexions, Gilles Deleuze aborde la distinction, déjà observée en musique, entre une ligne principale active et une ligne secondaire passive. Cette dualité participe de son propos sur le sport. Pour le philosophe, le sport est un milieu traversé de variations. La gestuelle de l'athlète et toute son attitude physique passent par des rythmes différents (lenteur, vitesse, puissance, accélération). Les tempos se croisent et s'entremêlent.

D'un individu à l'autre, les rythmes sont des subjectivations. Mais les conditions de leur expression limitent la singularité. Ainsi de l'image du métro bondé à Tokyo, Mexico ou Londres : la foule qui se presse et se bouscule, entre l'ouverture et la fermeture des portes automatiques, illustre la mise au pas de rythmes sociaux divergents. Dans la société, on retrouve souvent cette tension entre les deux manières d'incarner un tempo : soit l'invention de son rythme, soit la reproduction de celui des autres.

Pour montrer combien peuvent diverger ces rythmes sociaux, prenons une fois encore l'exemple du tennis. Sur le court, les champions peuvent se révéler des créateurs (Bjorn Borg, John McEnroe) et déployer un style propre, réinventant jusqu'à la technique même. Ils peuvent être aussi des suiveurs (Ivan Lendl, Guillermo Vilas), qui, pour augmenter leur niveau de jeu, usent de tactiques éprouvées, mais qu'ils maîtrisent à la perfection.

On le voit sur le terrain : des joueurs, audacieux et libres, vont expérimenter, inventer et faire évoluer leur sport. Ils changent les techniques de frappe et bouleversent les habitudes. Un coup droit lifté fait retomber plus vite la balle, par effet d'amortie. La balle haute oblige l'adversaire à reculer vers le fond du court. Ces nouveaux gestes imposent un autre rythme au jeu et à l'échange. Dans cette catégorie de « créateurs », deux espèces se détachent : d'un côté, McEnroe, l'aristocrate du sport (comme dans la distinction du chef d'orchestre Daniel Barenboïm). McEnroe invente un rythme unique, inimitable. Aucun adversaire ne peut le suivre ou reproduire son jeu sur le terrain. Son style élitiste dépasse tout le monde. Par exemple avec l'enchaînement rapide service-volée, où le joueur monte au filet juste après avoir engagé l'échange. Un autre de ses coups spécifiques consiste non à frapper la balle, mais à la poser délicatement. « Un coup prodigieux », dit Deleuze dans son abécédaire, à propos de ce coup gagnant qui atterrit directement dans les pieds de l'adversaire.

À l'opposé, toujours dans la catégorie des « créateurs », Bjorn Borg est l'anti-McEnroe. Le tennisman suédois renouvelle son jeu, certes, il le crée, mais sans chercher à être exceptionnel, contrairement à son concurrent et ami américain. Au contraire, Borg démocratise le style, propose des coups accessibles et susceptibles d'être reproduits par d'autres joueurs. Borg est du côté de Camus, un joueur accessible et anti-élite, alors que McEnroe est à

l'image de Sartre, se dépassant sans cesse pour toucher à une élite inaccessible.

Si Borg change le rythme du tennis et incarne un renouveau, c'est davantage en le popularisant, alors que McEnroe fait l'inverse. Deleuze confirme cette analyse, lui qui dit, à propos de Borg : c'est un « personnage christique qui crée le tennis de masse », un « aristocrate qui va au peuple ».

Le sport livre une leçon existentielle : il s'y joue, quoique sur un autre mode, des rapports humains proches des rapports humains en société, de nos relations aux autres dans la vie. Chaque coup ou chaque frappe s'inscrit dans une continuité et un renouvellement : permanence et rupture du rythme.

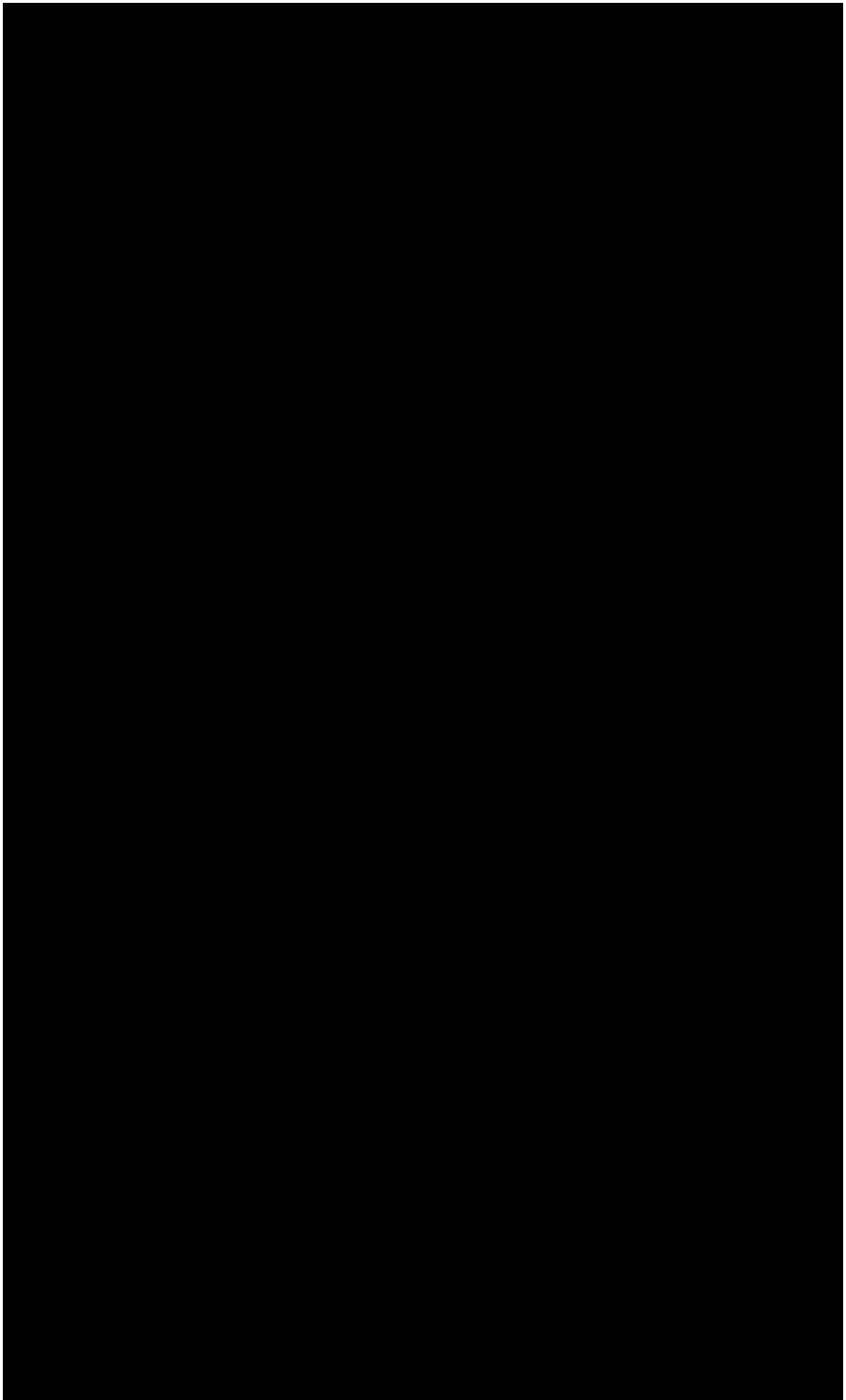
On le voit également avec la nouvelle génération des joueurs de tennis des années 2005-2020, marquées par un trio de tête. Joueur défensif au début de sa carrière, l'Espagnol Rafael Nadal est devenu un puncheur match après match. Malgré ses blessures, il conserve un mental exceptionnel tout au long de chaque tournoi. Son rythme personnel fait de lui un joueur d'intensité, qui impose le combat physique à l'adversaire. Ses schémas de jeu révèlent aussi un tacticien hors pair. Il pousse son adversaire dans ses retranchements, le force à exposer ses points faibles. Le rythme de Nadal fait de lui un danseur de ballet. Sa chorégraphie déploie une esthétique, où le geste se donne à voir. Chez lui, l'effort technique se regarde. Ce qui compte, c'est la manière dont il impulse un rythme et s'y tient.

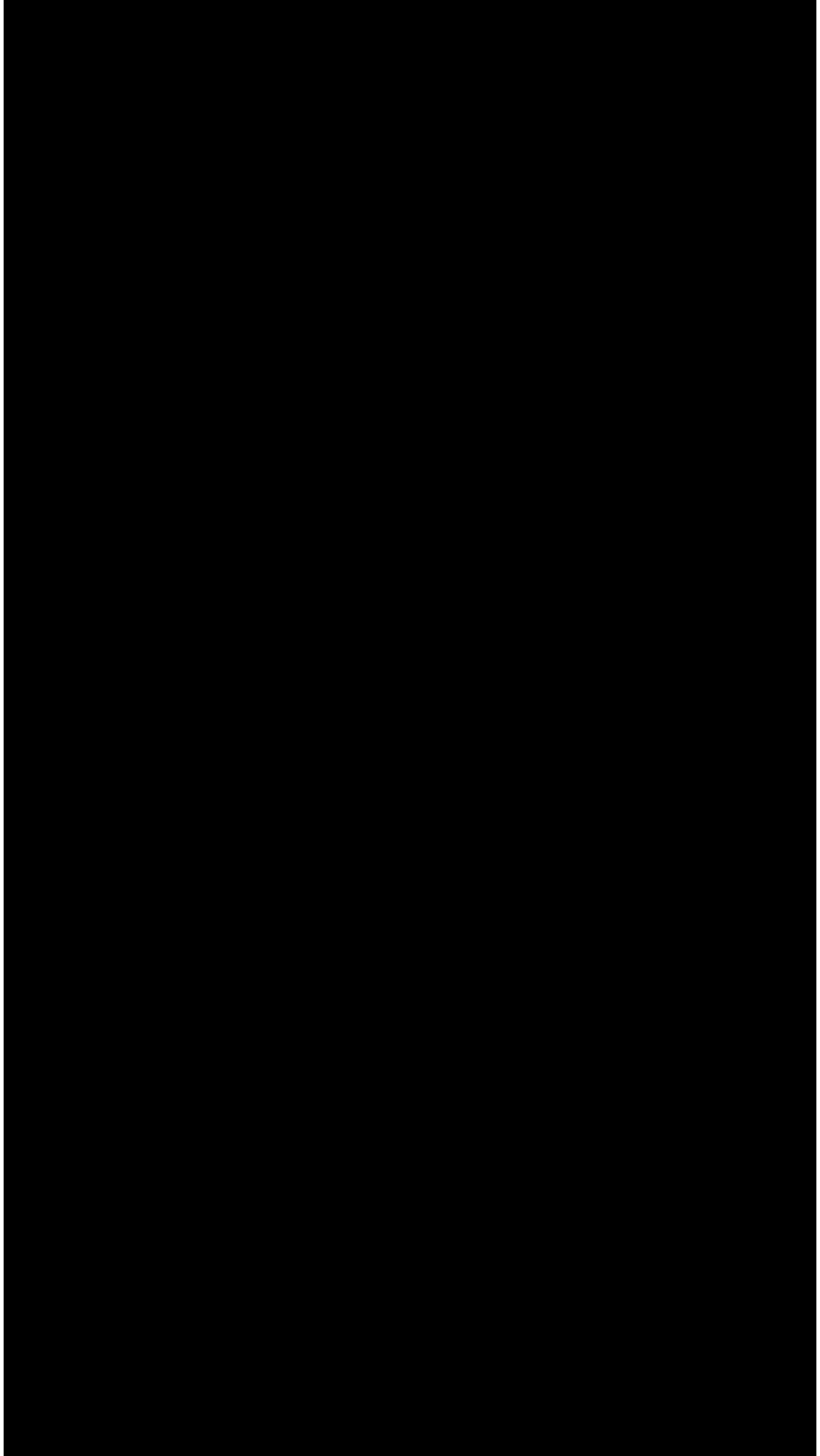
Joueur de surface rapide, le Suisse Roger Federer déploie un jeu élégant associé à une agressivité d'attaquant. Il allie l'humilité morale et le sens du combat acharné. Sur le court, il asphyxie ses adversaires par la vitesse de son jeu et le rythme des échanges. Son éthique est celle d'un perpétuel changement : il varie ses coups dans l'échange et ne propose jamais la même balle. Il crée du jeu, mais pour le stopper aussitôt : il frappe chaque coup comme s'il devait être le dernier, comme un ultime coup gagnant. À cet égard, il utilise le service slicé extérieur pour sortir l'autre joueur du terrain dès le premier échange. Jouer court, jouer le contre-pied, jouer la vitesse : sa maîtrise technique du coup droit fait de son geste un art, auquel il imprime même une légèreté et une facilité déconcertantes.

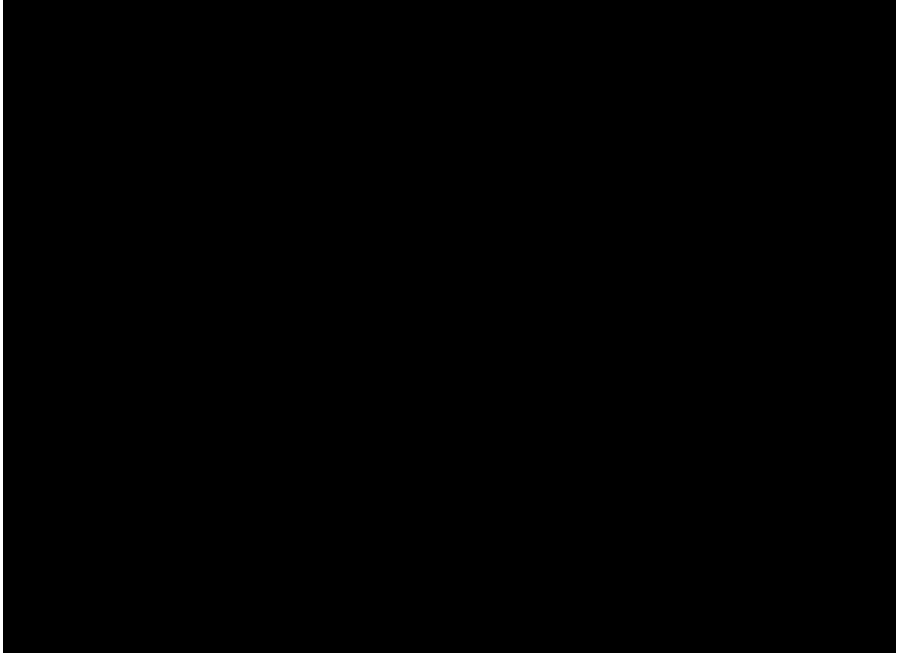
Dernier joueur du trio mondial : le Serbe Novak Djokovic. Son style de jeu est celui d'un métronome. Sa précision depuis la ligne de fond de court offre une régularité parfaite. Son jeu de tennis repose sur un *timing* quasi infaillible. Ses adversaires le comparent à un mur : Djokovic renvoie chaque balle avec la même régularité et la même intensité. Djokovic ne pratique pas la variation, à l'inverse de Nadal ou Federer. Djokovic est un joueur *machinique*. S'il était chanteur d'opéra, il aurait une tessiture et une maîtrise technique complètes, mais il ne parviendrait pas forcément à transmettre de l'émotion

ou de la vibration à son auditoire. Djokovic est un virtuose, auquel il manque parfois, peut-être, une part d'humanité propre au dérapage ou à la fausse note, qui donne ce supplément de charme intime et de fragilité personnelle.

À chacun son rythme, sur scène ou sur le terrain. L'expression chorégraphique et la pantomime rythmique relèvent d'une individuation : la variation (Nadal), la création (Federer) ou la répétition (Djokovic).







CONCLUSION

Une nouvelle odyssée commence

« Je me remets à écouter Bach,
Je me remets à sentir la terre du jardin,
Je me remets à penser à des poèmes et à des romans,
Je me remets au silence,
Qui fait d'un matin pluvieux
Le début du monde de demain. »

Pier Paolo Pasolini

« Au-dessus l'albatros
Reste immobile sur l'air
Et profondément sous les vagues
Dans des labyrinthes de grotte de coraux
L'écho d'un temps lointain
Soufflant sur le sable
Et tout est vert et sous-marin. »

Pink Floyd

Se dérythmer de soi permet de sortir des cadences imposées, des habitudes normatives, de tout ce qui cloisonne. Poser la question des rythmes qui nous traversent, c'est remettre en question le sens de la citoyenneté ordinaire. C'est changer notre regard, à la fois symbolique et réel, sur le monde. Lorsque en 2010 Paul Virilio dit : « L'une des grandes questions de demain sera celle du rythme », le philosophe de l'accélération nous prend de vitesse : il avait déjà un temps d'avance sur nous.

Pour vivre autrement et libérer d'autres figurations de son existence, un processus créatif commence lorsque l'on est attentif aux rythmes-relations (avec les autres) ou à l'inter-rythme (à l'intérieur de soi). Dans notre société digitalisée et instantanéiste, inventer d'autres tempos est possible. Mais

jusqu'où se dérégler ? Les pratiques de déphasage et de variations sont-elles illimitées et sans risque ? Comment éviter de quitter une dépendance pour tomber aussitôt dans une autre spirale ? Pour aller à son rythme, il faut trouver un subtil équilibre et déjouer les cadences, cycles ou répétitions de la nature et de la société.

« Chacun son rythme de chagrin », écrit Roland Barthes dans son *Journal de deuil*. Qu'exige la recherche d'un rythme à soi, par rapport à un rythme en commun, comme un deuil collectif ? Dans une dynamique d'insertion, il s'agit surtout de composer avec la cadence des autres, ce qui n'est pas toujours facile et peut supposer des compromis difficiles à faire. À l'inverse, le désir d'un tempo personnel fait sortir d'une route toute tracée : s'avancer vers l'inconnu devient soit une aventure pleine d'excitations, soit un chemin solitaire où les imprévus nous font regretter la présence rassurante d'autrui.

Sur notre planète peuplée de 8 milliards de Terriens, nos rythmes de vie s'affolent. Les activités frénétiques mal régulées, entre télétravail et consommation à outrance, déséquilibrent des humains de plus en plus impatients, fatigués et débordés. La lassitude nous conduit à dire stop : on ne peut plus suivre le rythme. Comment dans tout cela trouver son tempo à soi, éviter le burn-out et choisir un lâcher-prise authentique et constructif ?

Connaître et donner libre cours à son tempo intérieur est possible, car les rythmes ne constituent qu'une régularité partielle et limitée. Il est possible de bouleverser les urgences. Est-il envisageable et souhaitable de ralentir ? Faut-il tourner le dos aux bienfaits de la modernité, et quitter la ville pour vivre à la campagne ? Le débat est exacerbé : certains promeuvent une stratégie de résistance. Ils défendent l'*éloge du retard*, ou sont partisans de l'*éloge de l'immobilité*. D'autres apprécient de participer à la communauté des *hommes lents*, et conseillent de *ralentir ou périr*. D'autres encore privilégient une *politique accélérationniste*, alors que l'idée de *résonance* fait aussi son chemin.

Les rythmes imposés ne conviennent pas à tout le monde : chaque pas est unique. Pour que la contrainte commune devienne une dynamique personnelle, pour que les vitesses étourdissantes se changent en mélodies apaisantes, à chacun de trouver ses forces d'insertion et de variation, de déphasage et d'improvisation, afin de mieux se réinventer soi.

On le voit chaque jour sur le plan structurel et culturel : l'accélération sans limite conduit à une pétrification progressive des individus au bord de la rupture (augmentation de la vie nerveuse ou de la dépression à cause du burn-out d'un côté, sensation de vide ou expérience de l'ennui de l'autre). Le temps continu et ininterrompu de la vitesse sans fin des rythmes de vie que nous nous infligeons provoque une réaction paradoxale dans le psychisme humain : la désarticulation et la désynchronisation. Autrement dit, l'être humain est

pétrifié d'avoir trop accéléré.

Comment dérythmer d'avec soi pour mieux s'accorder à son tempo intérieur ? Comment non plus subir une cadence, mais trouver son tempo ?

Pour s'en approcher, la musique est le meilleur exemple à suivre. Elle permet de se réapproprier sa vie de façon éthique, en acceptant d'être affecté, touché, ému, bouleversé par l'expérience acoustique.

Avons-nous l'occasion ou même la possibilité de nous échapper d'une existence ordonnée et cadrée ? En s'appuyant sur des contre-rythmes, sur des rythmes-relation ou sur des activités créatrices et attractives, qui renouvellent nos sensations et nos expériences, il est possible de penser le rythme autrement, de le vivre sous d'autres latitudes et de nouvelles longitudes.

Quant à être à l'écoute de son corps, la chose n'est pas si simple : d'un côté, le transhumanisme propose un corps augmenté par des prouesses technologiques (des puces nanotechnologiques intégrées à l'organique) ; de l'autre, le sport démultiplie les potentialités naturelles et la perfectibilité physique. Mais quel équilibre viser, entre les rythmes du diététique, du médical et du compétitif ? Si l'enjeu est la santé, l'esthétisation à outrance et la performance excessive peuvent se retourner contre la libération du corps. Une éthique en harmonie avec son souffle intérieur et en équilibre avec sa propre respiration empêche de fantasmer le corps-machine ou d'idéaliser le corps bionique.

Nous proposons dans ce livre l'idée d'un rythme-en-relation avec son corps et son esprit, avec les autres et le monde, reposant sur trois dynamiques : rester sensible aux rythmes humains (la relation, l'amour, la famille), porter une attention aux rythmes sociaux (le travail, la culture, les loisirs, l'éducation) et construire une écoute aux rythmes spirituels (la nature, l'art, la vie). De ces trois dimensions rythmiques, vécues comme expérience esthétique autant qu'existentielle, la formation d'une autre subjectivité individuelle et collective est possible.

La construction de soi passe par des relations de rythmes. De cette rythmicité éthique retrouvée peut alors naître une redynamisation politique. Avec cette rythmicité partagée à partir de leur propre tempo, vécue sur le plan personnel et le plan collectif, les citoyens redécouvrent les rythmes sociaux et politiques, qu'ils peuvent également recréer. Dans ces nouvelles structures, mises en place à partir d'espaces innovants, une nouvelle expérience de solidarité et de coopération rythmicisées est possible. Une nouvelle odyssée commence.

Vocabulaire

Cadences. – Rythmes violents imposés par la société. Elles peuvent détruire l'individu.

Ciné-rythme. – La force du cinéma offre une inspiration de mobilité et une capacité de variation.

Contre-rythme. – Face aux rythmes dominants, normes et habitudes, le contre-rythme désigne une virevolte authentique ou une volte-face singulière.

Dromocratie. – Dans une société de la course (*dromos*), de la transaction éclair et de l'émotion instantanée, le pouvoir politique et médiatique est aux mains de ceux qui possèdent et maitrisent la vitesse.

Outrerythme. – Un sursaut rythmique libérateur, émancipateur et créateur. L'outrerythme marque une rupture avec la société.

Rythmes colorés. – Projet d'un visuel en images animé, monumental et non-figuratif, mettant en scène des rythmes vertigineux.

Rythme-créateur. – Terme qui renvoie à la possibilité de saisir et de capter le rôle créateur des rythmes, notamment grâce à l'inspiration par la nature, l'écologie et la diversité des vivants.

Rythme-fusion. – Risque ou danger de ne rencontrer que des rythmes identiques à soi.

Rythme-machinique. – Reproductibilité identique du même geste. La perfection de la reproduction conduit au danger du virtuose : jamais de fausse note ni de dérapage libre. Pas de possibilité d'échappée.

Rythme-monde. – L'harmonie cosmique, à travers la pluralité des strates, des couches, elle-même entièrement contenue dans l'immanence du plurivers.

Rythmes-relations. – La rencontre avec d'autres rythmes que soi-même est un combustible qui favorise la sortie de soi et qui encourage la liberté.

Tempo. – Le rythme à soi, personnel, unique et authentique. L'histoire de l'individu, sa vie familiale, personnelle, professionnelle, affective,

sentimentale, amoureuse, sexuelle, invite à expérimenter son tempo. La vie conduit chaque être humain à trouver son rythme. Pour y parvenir, il peut s'aider de la musique, du cinéma, de la liberté créatrice, mais aussi de l'exemple des oiseaux ou des plantes.

Choix personnel de références culturelles

Films

Les Temps modernes de Charlie Chaplin (1936).
One + One de Jean-Luc Godard (1968).
Mauvais Sang de Leos Carax (1986).
Lost Highway de David Lynch (1997).
Quand les vagues se retirent de Lav Diaz (2022).

Sur le cinéma

Laurent Guido, *L'âge du rythme*, Lausanne, Payot, 2007.
Georges Didi-Huberman, *Peuples en larmes, peuples en armes*, Paris, Minuit, 2016.
Giovanni Dotoli, *Cinéma, rythme et modernité*, Paris, Hermann, 2016.

Ballets et chorégraphie

Merce Cunningham, *Suite for Five* (1956).
Lin Hwain-min, *Songs for the Wanderers* (1994).
Mehdi Kerkouche, *Et si* (2020).
Angelin Preljocaj, *Deleuze / Hendrix* (2021).
Jean-Claude Gallotta, *Penelope* (2023).

Sur la danse

Federico García Lorca, *Jeu et théorie du duende*, trad. L. Amselem, Paris, Allia, 2010.
Paul Valéry, *Philosophie de la danse*, Paris, Allia, 2016.
Jorge Luis Borges, *Le Tango*, trad. S. Baron Supervielle, Paris, Gallimard, 2018.

Disques

Olivier Messiaen, *Catalogue d'oiseaux* (1958), joué au piano par Yvonne Loriod (1959), label Vega, 1960.
Duke Ellington & John Coltrane, disque sans titre d'album, label Impulse, 1963.
The Beatles, *Let It Be* (1970), version remasterisée, Apple Records, 2021.
Iannis Xenakis, *Electronic Music*, label EMF, 1997.

Sur la musique

Colas Duflo et Pierre Sauvanet, *Jazzs*, Paris, MF, 2008.
Michel Serres, *Musique*, Paris, Le Pommier, 2011.
Leonard B. Meyer, *Emotion et signification en musique*, trad. C. Delaruelle, Arles, Actes Sud, 2011.
Olivier-Pierre Thébault, *La Musique plus intense*, Gallimard, Paris, 2012.
André Tubeuf, *Dictionnaire amoureux de la musique*, Paris, Plon, 2012.
Alfred Brendel, *L'Abécédaire du pianiste*, Paris, Christian Bourgois, 2014
Luigi Russolo, *L'Art des bruits*, Paris, Allia, 2014.
Jacques Réda, *Une civilisation du rythme*, Paris, Buchet-Chastel, 2017.

Bâtiments d'architecture

Le Corbusier, Cité radieuse, Marseille (1947).
Renzo Piano, Centre Pompidou, Paris (1977).
Jean Nouvel, Louvre Abou Dabi, île de Saadiyat (2017).
Christian de Portzamparc, Centre culturel de Suzhou, Chine (2020).

Sur l'architecture

Moïsseï Iakolevich Guinzbourg, *Le Rythme en architecture*, trad. M. Berger, Gollion, Infolio, 2010.
Chris Younès et Roberto D'Arienzo (dir.), *Synergies urbaines*, Genève, MétisPresses, 2018.
Jean-Christophe Bailly (dir.), *Voir le temps venir*, Montrouge, Bayard, 2021.

Tableaux et dessins

Xianyu Shu, calligraphie du *Xiang Yang Ko*, 1300.
Léonard de Vinci, *L'Homme de Vitruve*, 1490.
Paul Klee, série *Eidola*, 1940.
Pierre Soulages, *Peinture 222 × 539 cm*, 1979.

Sur la peinture

Daniel Arasse, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Paris, Hazan, 2002.
François Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 2021.
Henri Meschonnic, *Le Rythme et la Lumière. Avec Pierre Soulages*, Paris, Odile Jacob, 2022.

Monde et société

Pascal Michon, *Rythmes, pouvoir, mondialisation*, Paris, PUF, 2005.
Christophe Dejours, *Travail vivant*, Paris, Payot, 2009.
Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, trad. S. Renaut, Bruxelles, Zones sensibles, 2013.

Edgar Morin, *Au rythme du monde*, Paris, Archipoche, 2015.
Haud Guéguen et Laurent Jeanpierre, *La Perspective du possible*, Paris, La Découverte, 2022.
Marc Dugain et Christophe Labbé, *L'Homme sans contact*, Paris, Éditions de L'Observatoire, 2022.

Idées

Pierre Sauvanet, *Le Rythme grec, d'Héraclite à Aristote*, Paris, PUF, 1999.
Nicolas Abraham et Maria Torok, *Rythmes de philosophie, de la psychanalyse et de la poésie*, Paris, Flammarion, 1999.
Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 2009.

Événements sportifs

Tommie Smith et John Carlos lèvent le poing, Jeux olympiques de Mexico, 16 octobre 1968.
Finale de l'open d'Australie, 29 janvier 2012.
Clasico entre le FC Barcelone et le Real Madrid, 2 mai 2009.
Colin Kaepernick pose un genou à terre au stade de San Diego, 26 août 2016.
Finale de la coupe du monde de football, 18 décembre 2022.
Les Jeux olympiques et paralympiques (JOP) de Paris 2024.

Sur le sport

Michel Serres, *Variations sur le corps*, Paris, Le Pommier, 2002.
François Bégaudeau (dir.), *La Politique par le sport*, Paris, Denoël, 2009.
Gibus de Soultrait, *La Question du rythme (et de la vague)*, Biarritz, Surf Session, 2013.
Isabelle Queval, *S'accomplir ou se dépasser. Essai sur le sport contemporain*, Paris, Gallimard, 2004.
Benjamin Pichery et François L'Yvonnet (dir.), *Regards sur le sport*, Paris, Le Pommier, 2010.
Pascal Picq, *La Marche. Sauver le nomade qui est en nous*, Paris, Autrement, 2015.

Usages techniques

Un iPhone est déverrouillé 80 fois par jour en moyenne.
Un adulte passe onze heures par jour devant un écran.

Sur la science

André Leroi-Gourhan, *La Mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1988.
Jean-Pierre Séris, *La Technique*, Paris, PUF, 1994.
Albert Goldbeter, *La Vie oscillatoire. Au cœur des rythmes du vivant*, Paris, Odile Jacob, 2011.
Michel Serres, *Petite Poucette*, Paris, Le Pommier, 2013.

Épisodes historiques

27 juillet 1214 : dans la plaine de Bouvines, le roi Philippe Auguste affronte l'empereur Otton, le comte de Flandre Ferrand et le comte de Boulogne Renaud.
Le couronnement de la reine Elizabeth II en mondovision, le 2 juin 1953.
L'accident nucléaire de Three Miles Island, 28 mars 1979.

Sur l'histoire

Jacques Le Goff, *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches ?*, Paris, Seuil, 2014.
Georges Duby, *Mes ego-histoires*, Paris, Gallimard, 2015.
François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Points, « Essais », 2015.
Patrick Boucheron, *Ce que peut l'histoire*, Paris, Fayard, 2016.
Jean-Claude Schmitt, *Les Rythmes au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2016.
Christel Müller et Monica Heintz, *Transitions historiques : rythmes, crises, héritages*, Paris, De Boccard, 2016.

Événements contemporains

Les attentats du World Trade Center, 11 septembre 2001.
L'attentat contre Charlie Hebdo et l'Hyper Cacher, 7 et 9 janvier 2015.
Les attentats à Paris et à Saint-Denis, 15 novembre 2015.

Sur les médias

Jacques Derrida et Jürgen Habermas, *Le « Concept » du 11 Septembre*, Paris, Galilée, 2004.
Bernard Stiegler, *La Télécratie contre la démocratie*, Paris, Flammarion, « Champs », 2008.
Jocelyne Arquembourg, *L'événement et les médias*, Paris, Archives contemporaines, 2011.
Christian Salmon, *L'ère du clash*, Paris, Fayard, 2019.
François Jost, *Médias : sortir de la haine ?*, Paris, Éditions du CNRS, 2020.

Actions politiques

Révolte de Spartacus, en – 73 avant Jésus-Christ.
Insurrection des esclaves de Saint-Domingue menée par Toussaint Louverture, en 1791.
Rosa Parks refuse la ségrégation dans le bus de Montgomery, en 1955.

Sur la politique

Henri Meschonnic, *Politique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1995.
Pascal Michon, *Les Rythmes du politique*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.
Judith Butler, *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*, trad. C. Jaquet,

Paris, Fayard, 2016.
Tristan Garcia, *Nous*, Paris, Grasset, 2016.
Roger-Pol Droit, *Qu'est-ce qui nous unit ?*, Paris, Plon, 2016.

Expériences de vitesse

L'avion de l'Américain Charles Yeaker franchit pour la première fois le « mur du son » en dépassant les 1 200 km/h, le 14 octobre 1947.
Le Maglev reliera Tokoy à Osaka en une heure, à 600 km/h, en 2027.

Sur la vitesse

Alain Fleischer (dir.), *Vitesses limites*, Paris, Seuil, 2010.
Paul Virilio, *Le Grand Accélérateur*, Paris, Galilée, 2010.
Laurent de Sutter (dir.), *Accélération !*, Paris, PUF, 2016.
Zygmunt Bauman, *Les Enfants de la société liquide. Entretien avec Thomas Leoncini*, trad. C. Jaquet et M. Lesage, Paris, Fayard, 2018.
Hélène L'Heuillet, *Éloge du retard*, Paris, Albin Michel, 2020.
Laurent Vidal, *Les Hommes lents*, Paris, Flammarion, 2020.
Jérôme Lèbre, *Éloge de l'immobilité*, Paris, Desclée de Brouwer, 2021.
Hartmut Rosa, *Pédagogie de la résonance. Entretiens avec Wolfgang Endres*, trad. I. von Plato, Paris, Le Pommier, 2022.
Timothée Parrique, *Ralentir ou périr*, Paris, Seuil, 2022.

Phénomènes naturels

L'activité d'une population d'abeilles dans une ruche.
La vie sociale, affective et collective des grands singes, gorilles, bonobos et chimpanzés, dans les forêts tropicales de la planète.
Le ballet aquatique des baleines et des dauphins.
Le monde souterrain des fourmis.
Le chant des oiseaux au lever du jour.

Sur la nature

Franz de Waal, *Différents. Le genre vu par un primatologue*, trad. C. Duttreil de la Rochère, Paris, Les Liens qui Libèrent, 2022.
Yves Elie, *La vallée de l'abeille noire*, Arles, Actes Sud, 2022.
Baptiste Morizot, *Manières d'être vivant*, Arles, Actes Sud, « Babel », 2022.

Table des matières

Du même auteur

Page de titre

Copyright

Dédicace

Exergue

INTRODUCTION
- La vie, un assemblage de plusieurs temps
- Du contre-rythme au rythme-relation

CHAPITRE PREMIER. Cadences infernales
- Les rythmes du travail
- Depuis la révolution industrielle
- Les rythmes de l'histoire
- Le numérique : retour de l'aliénation ?
- L'enfer, c'est les rythmes
- Sortir de la cadence et instaurer le tempo
- Sous les pavés, la réforme des retraites

CHAPITRE II. Vibrations du politique
- L'outrerythme ou la libération par le politique
- Spartacus
- Toussaint Louverture
- Rosa Parks
- Simone Veil
- George Floyd
- Violence d'un choc planétaire

CHAPITRE III. Le grand orchestre du monde
Le corps et l'alimentation
La respiration, berceau du rythme
Les battements dionysiaques du cœur
À l'écoute des rythmes-monde de la nature
Baleines, oiseaux, insectes : la mélodie du vivant
Sur le toit du monde

CHAPITRE IV. Des arts du rythme
De la musique avant toute chose
Poésie au mètre : battement, flux, élan
La peinture en mouvement
Cinéma et variations
Dans la création contemporaine
Les phares dans la nuit

CHAPITRE V. Pulsations du corps
Le sport comme art
Jeu, set et match
Coups pour coups en 5 h 53 min

CONCLUSION

Vocabulaire

Choix personnel de références culturelles